



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte  
Ano 2018

**Inês Adriana de Sousa** **PERSONAGEM FEMININA - ÓPERA EM PORTUGAL**  
**Moreira de Barros** **DO SÉC. XVIII:LA VERA COSTANZA**  
**Rosário**





**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
Ano 2018

**Inês Adriana de Sousa  
Moreira de Barros  
Rosário**

**PERSONAGEM FEMININA - ÓPERA EM PORTUGAL  
DO SÉC. XVIII: LA VERA COSTANZA**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Maria de Oliveira Alcobia, professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



Dedico este trabalho à minha mãe e ao meu pai, às minhas irmãs e ao meu irmão que me acompanham desde pequenina quando iniciei os meus estudos musicais, e ao meu namorado Pedro que me tem sempre apoiado e motivado no alcance dos meus objectivos.



## **o júri**

presidente

Prof. Doutor António Chagas Rosa  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal – arguente principal

Prof. Doutora Paula Morna Dória Oliveira  
Professora da Universidade de Évora

Vogal-orientadora

Prof. Doutora Isabel Maria de Oliveira Alcobia  
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro





## **agradecimentos**

Um agradecimento especial à minha professora e orientadora Isabel Alcobia, que desde que a conheci acreditou no meu potencial e motivou sempre para melhorar a todos os níveis.

Novamente agradeço também à minha família, em especial à minha mãe que me deu a conhecer a música.

Agradeço também a alguns amigos especiais que me ajudaram muito nesta jornada, como a Marta, a Mónica e o Luís.



**palavras-chave**

canto, personagem feminina, construção de personagem, ópera, portugal, jerónimo francisco de lima, la vera costanza, século XVIII

**resumo**

O presente trabalho pretende dar a conhecer não só uma das obras do compositor português Jerónimo Francisco de Lima, mas também entender a forma como a conjuntura social e política do século XVIII permitiram que existisse uma espécie de simbiose entre música e sociedade. Iremos mais concretamente nos centrar na mulher da época e qual o lugar que ocupava nesta mesma sociedade e transportar esses aspectos para a parte musical e da construção das personagens femininas na ópera La Vera Costanza.



**keywords**

singing, female character, building character, opera, portugal, jerónimo francisco de lima, la vera costanza, eigtheenth century

**abstract**

This investigation aims to show, not only one of the works of the portuguese composer Jerónimo Francisco de Lima, but also to understand how the social and political conjuncture of the eighteenth century allowed some kind of symbiosys between music and society. We will focus more specifically on the theme of the woman of that time and her place in this society, and also to convey these aspects to the music and to the building of the female characters in the opera La Vera Costanza.



# Índice

Introdução .....	17
1. Portugal no século XVIII: .....	19
1.1. Contextualização histórica .....	19
1.2. O papel da mulher na sociedade portuguesa da época .....	26
1.2.2. A evolução da situação da mulher em Portugal no século XVIII na sua situação na legislação nacional e comunitária, Volume I, Direcção geral de Segurança Social.....	35
1.2.3. Leis relevantes sobre a situação da mulher no século XVIII .....	37
2. Panorama musical em Portugal no século XVIII: .....	39
2.1. A Ópera e a sua evolução em Portugal .....	43
2.1.1. Compositores de ópera de relevo .....	50
2.2. Os grandes teatros de ópera em Portugal no século XVIII.....	52
Teatro da Rua dos Condes .....	52
Teatro da Ribeira/Ópera do Tejo.....	53
Teatro do Bairro Alto .....	54
Academia da Trindade (Teatro da Trindade) .....	54
Teatro provisório da Ajuda .....	54
Teatro de Salvaterra.....	54
Teatro provisório do palácio de Queluz.....	55
Teatro Nacional de São Carlos .....	55
Teatro do Corpo da Guarda (Porto).....	55
Teatro de São João (Porto).....	56
3. Ópera no feminino .....	57
3.1. Óperas marcantes .....	57
4. Pesquisa Arquivística.....	60
5. Problemática interpretativa.....	61
5.1. O compositor: Jerónimo Francisco de Lima .....	61
5.2. Estudo da obra: análise musical/estética, histórica e do libreto .....	62
6. Construção da personagem.....	70
6.1. Os diferentes tipos de personagens e as suas personalidades.....	75
6.2. Árias – Análise das personagens femininas.....	76
Ária de Baronesa Irene (Acto I) .....	76
Ária de Rosina (Acto I).....	77
Ária de Lisetta (Acto II) .....	78
Rosina (Acto II - Scena VII).....	79
Rosina (Acto II, cena XI).....	80

7. Estudo comparativo: personagens e a mulher do século XVIII.....	83
8. Conclusão .....	86
9. Referências Bibliográficas .....	88
10. Anexos.....	92



## Introdução

Este trabalho de pesquisa visa fazer um estudo sobre a ópera em Portugal, de compositores portugueses no século XVIII, centrando-se na visão da mulher através da ópera, visto que irão ser retratadas apenas as personagens femininas.

A ópera em Portugal no século XVIII foi já abordada por musicólogos como Manuel Carlos de Brito, de forma bastante detalhada. Apesar disso, enquanto cantora, senti que ainda não é dado o enfoque necessário às obras e aos compositores da época. Por isso mesmo foi decidido fazer esta pesquisa centrada na ópera *La Vera Costanza* de Jerónimo Francisco de Lima, um drama giocoso, que para além de nos mostrar a música que era ouvida na época e a estética que era apreciada essencialmente pela corte, também nos mostra alguns aspectos da sociedade e de como eram retratadas as personagens femininas.

Assim iremos iniciar este trabalho com uma breve contextualização histórica, passando desde a corte de D. João V até D. Maria I, observando toda a evolução da conjuntura sociopolítica do século XVIII e também a evolução do papel da mulher na sociedade da época e das suas várias conquistas.

Para uma melhor compreensão da música, também será feita uma contextualização a nível musical que nos permitirá conhecer mais a fundo vários aspectos daquilo que se fazia em Portugal no século XVIII, passando pela música instrumental, mas dando sempre uma maior importância à ópera visto que será um dos temas centrais deste trabalho.

Apesar de se terem perdido imensos manuscritos de várias obras devido ao terramoto de 1755, ainda temos um vasto espólio de partituras na Biblioteca da Ajuda, local onde foi feita a pesquisa arquivística. Assim foi possível centrarmo-nos em apenas um compositor, Jerónimo Francisco de Lima e na sua ópera *La Vera Costanza*, permitindo-nos que seja feito um estudo mais profundo sobre esta obra.

Este compositor, tendo estudado na Sé Patriarcal e posteriormente em Itália, segue os passos do seu irmão Braz Francisco de Lima. Este era, por norma, o caminho dos compositores da época; ou seja, iniciarem-se na Sé Patriarcal e de seguida irem aprender a estética da música italiana fora de Portugal. Devido a esta importação de música italiana, vai crescer cada vez mais o interesse pela ópera. Esta chega-nos claramente de Itália, onde era bastante apreciada e tinha já estava enraizada, pelos compositores

portugueses que lá estudaram como António Leal Moreira ou Marcos Portugal e os irmãos Francisco de Lima já mencionados.

Desta forma começamos a ter um panorama musical operático muito mais presente no nosso país, principalmente em Lisboa.

As artes tinham bastante importância na capital e devido ao interesse crescente pela ópera, após a destruição de muitos teatros durante terramoto, foi necessária a construção de novos teatros como o de São Carlos, mandado construir pela rainha D. Maria I. Este abriu as suas portas no ano de 1793 e foi construído para substituir o Teatro de Ópera do Tejo que tinha sido destruído também em 1755.

Devido a este interesse pela ópera, vemos também um crescimento de composições deste género musical havendo um crescente interesse por parte da corte, mas também da classe mais popular da época. Muitas das óperas tinham um carácter cómico e procuravam satirizar alguns aspetos da sociedade da época e outras um pouco mais sérias. De qualquer forma, há uma relação visível entre a música operática, os libretos e a sociedade na época, e é isso que se pretende com esta pesquisa, tendo sempre a perspetiva da mulher em consideração.

Este trabalho tem o interesse de, para além da contextualização histórica, ser feita também uma análise de várias personagens femininas e da forma como estas se relacionam com a mulher real, da sociedade, mas também como elas se relacionam entre si e quais as suas diferenças e semelhanças no enredo da ópera.

Enquanto performer e cantora, esta pesquisa torna-se de uma enorme importância visto que irá não só me ajudar a mim, mas também a outras cantoras que tenham interesse pela ópera de compositores portugueses do século XVIII e que aqui poderão conhecer cada personagem analisada, sendo conjugada também a análise musical das várias árias.

## 1. Portugal no século XVIII:

### 1.1. Contextualização histórica

No início do século XVIII, Portugal não se encontra nas melhores condições tanto a nível económico como político. O século anterior não foi dócil para os monarcas e para o povo português, fosse com as crises económicas devido à falta de dinheiro ou a crises políticas como a que acabou por terminar com a Restauração da Independência do domínio filipino (1 de Dezembro de 1640).

Apesar da conjuntura socioeconómica, o país conseguiu se erguer novamente e ter nova força, devido principalmente aos territórios ultramarinos e às riquezas que daí conseguíamos retirar; algo que não conseguíamos fazer em Portugal.

Começamos então no reinado de D. João V, o Magnânimo (1689-1750), com uma riqueza desmesurável; apesar disso isto não se espalha a toda a corte e muito menos a todo o povo. Até 1755 a corte portuguesa nunca tivera tanto dinheiro, e com isso surgem também os excessos por parte do rei e da restante corte. Tal como acontecera em França, com Luís XIV, em Portugal observamos uma necessidade de pompa e luxo de forma extremamente excessiva:

*“Mandaram-se fazer em Paris quatro coches ricos [...] forrados de veludo carmesim bordado a ouro; duas cabeças e vinte e três berlindas; trina selas de veludo de várias cores, bordadas de ouro e prata [...], e vinte e quatro coberturas para galeras, umas de pano e outras de oleado, com brasões de armas de el-rei, da rainha, do príncipe e da princesa.”* Archivo Pitoresco, de Vilhena Barbosa

Como exemplo dessa opulência temos também a magnífica construção do Palácio/Convento de Mafra (1717), que foi construído à imagem das construções feitas em Itália (outro país que influenciava Portugal, principalmente no que tocava a arte) e não contente, eleva a então diocese de Lisboa a patriarca, pagando um salário mensal altíssimo para a época aos sacerdotes empregados.

*“No mesmo ano em que o monarca lançou a primeira pedra do monumental edifício de Mafra, outra grande ideia de piedade e magnificência o absorveu, obrigando-o a um*

*supremo esforço político e pecuniário. Tratava-se de obter do pontífice a criação do patriarcado em Lisboa. Por bula de 7 de Novembro de 1716, Clemente XI elevava à Colegiada de S. Tomé, erecta anos antes na própria capela real. A cidade ficava dividida em duas dioceses: Lisboa oriental com a antiga Sé, e Lisboa ocidental com a igreja patriarcal.”* Ribeiro, Ângelo; Cidade, Hernâni. História de Portugal: A monarquia absolutista-da afirmação do poder às invasões francesas. Volume 6.

Enquanto que na corte e na igreja se vivia com toda a pompa e circunstância possível, nas classes populares tínhamos uma crescente pobreza; não houve progressos na agricultura nem na indústria, o que fez com que muitos portugueses emigrassem para o Brasil em busca de condições melhores e para além disso, a educação era praticamente inexistente e foram poucas as obras edificadas na época, como o Hospital das Caldas ou o Aqueduto das Águas Livres.

Também D. João V mandou expulsar os cristão-novos, continuando com os autos-de-fé da Inquisição, onde inclusivamente mandou queimar o dramaturgo António José da Silva, apelidado de “O Judeu”, do qual iremos falar adiante e que colaborou inúmeras vezes com o compositor António Teixeira.

Podemos dizer que a primeira metade do século XVIII foi portanto uma imagem quase exata do despotismo esclarecido e do esbanjamento total da riqueza que a coroa tinha, sem qualquer preocupação com a evolução do país a nível económico e social.

Como se não bastasse toda esta conjuntura, de certa forma, desastrosa para o país, dá-se em 1 de Novembro de 1755, o terramoto e maremoto na capital que até foi satirizado por Voltaire, já com o filho de D. João V no poder, D. José I.

D. José I, o Reformador (1714-1777), é aclamado rei de Portugal no dia 7 de Setembro de 1750 e irá continuar, de certa forma, o absolutismo esclarecido iniciado por D. João V, que incluía os luxos na corte.

Era um rei que gostava das artes do espectáculo, e por isso mesmo continuam a existir os excessos na música e arte, pois mandava vir toda uma parafernália de músicos, compositores e até arquitetos de Itália para trabalharem na corte, como iremos ver num capítulo mais à frente:

*“Deliciava-se nas touradas, nas cavalgadas, nas caçadas, sempre seguido pela rainha, também exclusiva na sua paixão pelo marido. Tinha o gosto entusiástico da música. Mandava vir da Itália cantores e dançarinos afamados, contratava mestres de capela e*

*compositores.* ” Ribeiro, Ângelo; Cidade, Hernâni. História de Portugal: A monarquia absolutista-da afirmação do poder às invasões francesas. Volume 6.

D. José I, com a ajuda do ministro Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), ou mais conhecido mais tarde por Marquês de Pombal, irá repensar várias formas de reformar o país, seja a nível económico ou social. O rei nunca tinha tido esta responsabilidade de governar o país que estava novamente a entrar em declínio financeiro devido aos exageros do seu pai, contratando por isso Sebastião de Carvalho para o ajudar em questões financeiras e de cariz administrativo.

A última grande reforma do Marquês de Pombal e de el-rei D. José I foi precisamente após o terramoto em 1755. Lisboa ficou completamente destruída e foi necessário um plano para que a cidade capital voltasse a normalidade:

*“... Sebastião de Carvalho aplicava a lucidez do seu espírito e a decisão da sua vontade ao esforço para a reedificação de Lisboa. Não se limitou a conceber a vasta obra de levantamento de uma cidade nova, sob plano de beleza e grandiosidade em contraste com a mesquinhez arquitectónica do antigo burgo. Impôs-se, resistiu à força da rotina, à tendência do menor esforço, às resistências dos interesses feridos, para a curada execução do projecto de Eugénio dos Santos, o arquitecto que se ilustrara já nas obras de Mafra.”* Ribeiro, Ângelo; Cidade, Hernâni. História de Portugal: A monarquia absolutista-da afirmação do poder às invasões francesas. Volume 6.

O Marquês de Pombal era também apologista que de grandes catástrofes vinham também grandes feitos:

*“... pode haver casos onde, para restabelecer um Estado, é necessário que um Estado seja em parte aniquilado, e que o seja por algum acontecimento extraordinário. Depois do ‘fenómeno’, uma nova claridade se derramou sobre os espíritos, havendo o tremor que experimentou o Governo político e civil destruído os prejuízos.”* Saraiva, José Hermano. História de Portugal. Biblioteca da História. Publicações Europa-América.

Esta clareza de ideias, que de certa forma também advém do iluminismo finalmente presente na sociedade lisboeta e entre os vários pensadores da época, foi o que de alguma maneira possibilitou o reerguer da cidade de Lisboa.

Com estas várias reformas que começam a surgir na segunda metade do século, vemos também que o poder absoluto do rei se mantém em força e acabará por se tornar cada vez mais no poder absoluto do Estado, através da influência do próprio Marquês de Pombal. Se por um lado, Sebastião de Carvalho veio, e bastante, ajudar o rei e a capital a evoluir administrativamente e economicamente, também teve influência em casos como os da família nobre dos Távora ou mesmo em desterros de filhos bastardos e legitimados por D. João V e a expulsão dos Jesuítas, havendo por isso uma repressão e castigo em qualquer situação que fosse considerada de alguma maneira desrespeitosa pelo Marquês, que por sua vez era-o também para D. José I:

*“A defesa do poder absoluto do rei convertera-se em defesa do poder absoluto do Estado. Pombal interpretava a noção de crime de lesa-magestade (sempre punível com a morte) no sentido de que ele abrangia não só os delitos contra o rei, mas também a desobediência à lei, que se supunha representar a vontade real.”* Saraiva, José Hermano. História de Portugal. Biblioteca da História. Publicações Europa-América.

Apesar destes acontecimentos desastrosos e de toda a conjuntura da qual estaria rodeado D. José I, havia sempre espaço para a cultura, havendo por isso neste século ideias revolucionárias para que fosse possível uma reforma na educação.

Como já foi referido, estamos no século das luzes, do conhecido iluminismo que nos traz novas ideias e nos abre os horizontes para outras formas de ver as coisas; portanto não é de estranhar que António Ribeiro Sanchez queira assim iniciar essas reformas no século XVIII:

*“... Todos assentão, que das boas ou mas Leys civis, e da sua observância provem o seu modo de viver e de pensar. (Sanches, 1959, vol. I, p. 101).”* E daí que se empenhe em todo um labor literário dirigido para a reforma das instituições, nomeadamente das de ensino. ” Mattoso, José. História de Portugal. O Antigo Regime. Editorial Estampa

Como a educação até à data era praticamente ministrada por instituições eclesiásticas, vamos encontrar uma educação muito pouco evoluída, comparativamente àquilo que acontecia nos restantes países da Europa e era isso que Sanches queria contrariar. Outro nome que iremos referir mais adiante e que contribuiu bastante para a reforma na educação foi o de António Luís Verney, com o seu *O Verdadeiro Método de Estudar*. Como outra alteração de formas de pensar, que acaba por vir de uma reforma

no pensamento português temos também a abolição de tráfico de escravos na metrópole, em 1761, devido às péssimas condições a que estavam sujeitos.

O reinado de D. José I, também foi transtornado por alguns conflitos, como por exemplo, o da guerra entre França e Inglaterra, em que Portugal apesar de apelar à neutralidade teve algumas dificuldades em assim permanecer por exigências francófonas, que tinham como aliados os espanhóis. A paz definitiva deste conflito deu-se em 1763, entre Inglaterra, França e Espanha.

Assim, conseguimos perceber que o reinado de D. José foi caracterizado por inúmeros acontecimentos, alguns até catastróficos, mas que acabaram por, de certa forma, permitir que caminhássemos para um panorama onde o tema principal era a mudança.

Em 1777, temos a filha de D. José I a subir ao trono, D. Maria I, a Piedosa (1734-1816). Sobe ao trono já com quarenta e três anos, e devido a uma certa animosidade existente entre os príncipes de Portugal e Brasil e o Marquês de Pombal, este último não fez chegar à rainha muita da informação a nível político. Mesmo assim a rainha conseguiu tomar rédeas dos assuntos políticos e governar o Estado de uma forma mais progressista do que o seu pai.

Era uma rainha bastante devota e perdoou a família Távora e a marquesa de Alorna, que tinha sido presa no anterior reinado por conspiração e deixa que o próprio Marquês de Pombal, descontente com as críticas que começava a ouvir, se retire das suas obrigações para com o Estado, mantendo mesmo assim os seus honorários de secretário após todas as acusações das quais foi sujeito.

Ainda vivíamos com alguma dificuldade financeira, e todas as reformas e reconstruções na cidade de Lisboa não vieram ajudar a situação:

*“A situação financeira não era contudo excepcional. Desde a Restauração vivia-se em regime deficitário. As despesas da Corte quase absorviam a totalidade das receitas. Era mal endémico em todas as monarquias da Europa. [...] E o descalabro financeiro precipitaria a monarquia de França pelo pendor que a levou à Revolução.”* Ribeiro, Ângelo; Cidade, Hernâni. História de Portugal: A monarquia absolutista-da afirmação do poder às invasões francesas. Volume 6.

Assim foram tomadas algumas medidas relativamente ao que dizia respeito à gestão económica do país: foram feitas restrições ao monopólio da Companhia do Vinho

do Porto, foi suprimida a Companhia do Grão-Pará e Maranhão, foi criada a Junta da Administração das fábricas do Reino e Águas Livres, foi assinado um tratado de navegação e comércio com a Rússia, houve um grande impulsionamento de novas manufacturas (revolução industrial) e a exportação do vinho do Porto foi bastante desenvolvida. Todas estas medidas proporcionaram a que houvesse, de certa forma, um crescimento financeiro e económico, mesmo que não fosse o ideal.

Tal como o seu pai, a rainha D. Maria I, era grande adepta de música e de arte. A nível cultural queria que Portugal evoluísse, e para tal cria algumas instituições como a Real Academia das Ciências ou a Real Biblioteca Pública de Lisboa, e até a Aula Régia de Desenho, como impulso à arte; é também criada a lotaria, para que fosse possível alargar os serviços da Misericórdia de Lisboa.

A grande obra da rainha é a conhecida Casa Pia, que foi concebida em parceria com Pina Manique em 1780:

*“Nasceu das necessidades de policiamento da capital; numerosos marginais foram reunidos no recinto fechado do Castelo de São Jorge, que estava semidesmantelado desde o terramoto de 1755. Para ocupar essa gente foram instalados teares, e pouco depois funcionavam escolas de tecelagem com mestres contratados em países estrangeiros. Para os mais jovens organizaram-se escolas de ler, escrever e contar.”*  
Saraiva, José Hermano. História de Portugal. Biblioteca da História. Publicações Europa-América.

*“A fundação da Casa Pia, numas casas do Castelo de S. Jorge, é a grande obra do juiz Pina Manique, então intendente da polícia, que ali recolhe os órfãos encontrados a vadiar nas ruas e lhes dá, não só abrigo, sustento e instrução, mas a aprendizagem de um ofício.”* Ribeiro, Ângelo; Cidade, Hernâni. História de Portugal: A monarquia absolutista-da afirmação do poder às invasões francesas. Volume 6.

É ainda neste século que é introduzido algo nunca antes visto e sinal de que estávamos realmente a começar a evoluir em todos os sentidos: a iluminação pública. Apesar de todas as excelentes ideias progressistas da rainha, a sua saúde e instabilidade vão fazer com que seja afastada do trono. Com a morte do seu marido em 1786, D. Pedro III, e mais tarde do seu filho herdeiro, D. José, a rainha não vai conseguir aguentar mais outro choque, que foi o da notícia da Revolução Francesa em 1789; a partir daí o



seu filho D. João VI irá assumir a regência em nome da rainha até 1799, ano em que passa a ter o título de regente.

A Comuna a governar França, e os reis na prisão assustam todas as cortes europeias. Se por algum motivo isto se espalha pela Europa, é o fim da corte, e é nisto que pensam os reis e príncipes europeus. Assim surgirá a ideia de se juntarem contra França, e é aí que aparece a grande ligação de Portugal e Inglaterra. Avizinham-se tempos tortuosos para Portugal e restantes país da Europa, com as futuras invasões francesas:

Ultimato de Napoleão ao Príncipe Regente D. João

*“Nenhum povo nem governo tem maior razão de queixa de Inglaterra do que o povo e o governo de Portugal. Sua Majestade e o Imperador Napoleão vê-se por isso obrigado a constranger o governo de Portugal.*

*Portanto, se [...] o Príncipe Regente de Portugal não declarar guerra à Inglaterra, retendo como reféns os ingleses estabelecidos em Portugal, confiscando as mercadorias inglesas, fechando os seus portos ao comércio inglês, entender-se-á que o Príncipe Regente de Portugal renuncia à causa do Continente, isto é, que se declara inimigo de França”* Ribeiro, Ângelo; Cidade, Hernâni. História de Portugal: A monarquia absolutista-da afirmação do poder às invasões francesas. Volume 6.

Vemos mais uma vez que se avizinha uma época turbulenta para Portugal e para o actual príncipe regente, D. João VI.

Toda esta conjuntura política irá culminar nas três Invasões Francesas das quais temos conhecimento, em Portugal, e na subsequente fuga da família real em 1808 para o Brasil, onde aí se vão instalar e governar o reino de Portugal e do Brasil, deixando de certa forma o seu reino na Europa ao abandono.

## 1.2. O papel da mulher na sociedade portuguesa da época

Como sabemos, relativamente à importância e aos direitos que eram dados às mulheres apenas houve mudanças significativas a partir do século XX, por isso como podemos imaginar no século XVIII o país ainda se encontrava bastante longe daquilo que hoje em dia, e que até no início do século XX a mulher tem como direitos.

A importância da mulher sempre foi minimizada em muitas culturas e povos em todo o mundo e em todas as épocas, mas no século XVIII em Portugal vemos a mulher reduzida a um *“elemento reprodutor e força de trabalho, sem direitos ou poderes”*, sendo assim considerada inferior ao homem em todos os aspectos.

O autor Jean Delumeau (nascido a 1923) em *“Le Peur en Occident”* estuda a mulher em pormenor – é olhada como agente preferido de Satanás, sendo a causadora da perdição da humanidade. Na religião também vemos muitos elementos que contribuíram para a segregação da mulher na sociedade, mas também é possível observar outros que influenciam fortemente este tipo de situação. Podemos começar pelo direito romano do *Pater Familias*<sup>1</sup> até Napoleão, que no século XIX concretiza a subalternidade da mulher.

Começemos por isso no princípio do século: existem muito poucas fontes desta época, e todas as que existem deformam o modo como a mulher era encarada. Muitos dos escritos que nos chegam até aos nossos dias falam na mulher citadina, apenas em algumas classes sociais, principalmente a burguesia e a nobreza. É fácil de explicarmos o porquê de isto acontecer, visto que grande parte da informação que foi escrita era feita por pessoas destas classes, pois eram as que tinham mais estudos e que sabiam escrever, logo acabavam por deixar em papel o seu comportamento e o daqueles que as rodeavam. Fala-se também maioritariamente da mulher citadina, da capital Lisboa (talvez por ser o centro do país, onde havia mais conhecimento e mais diálogo sobre este tipo de questões).

Umas das fontes literárias onde encontramos muitos exemplos da vida quotidiana do homem e da mulher lisboetas, é no chamado teatro de *“cordel”*<sup>2</sup>. Temos por exemplo, peças de Manuel de Figueiredo, que foi um dos dramaturgos e poetas que mais contribuiu para que conhecêssemos hoje alguns dos aspectos relativos à vida social da época.

Temos também as autoras Violeta Crespo de Figueiredo e Maria José Moutinho Santos (ambas escrevem artigos de investigação sobre a situação da mulher no século

---

<sup>1</sup> Direito romano que dá ao Pai poder ilimitado sobre a mulher, os filhos e os escravos.

<sup>2</sup> Peças de teatro que transpareciam o quotidiano da época; temáticas cómicas de carácter popular

XVIII), que nos falam nos seus estudos da importância que tiveram a divulgação de assembleias para que discutisse a transformação nos costumes e na crescente insubmissão da mulher/esposa na época; conseguimos assim observar na sociedade que se foram abrindo portas na mentalidade da época, pois foi conseguido por parte de algumas mulheres que se alterasse o discurso masculino, possibilitando alterações na forma de agir da mulher.

Tudo aquilo que vemos anteriormente se baseia em proibições; as normas sociais, neste caso com grande influência cristã, exigiam que não houvesse convívio entre os homens e as mulheres – havia uma quase permanente clausura feminina – havendo assim uma segregação sexual.

Esta proibição de convívio entre ambos os sexos representava o medo que se sentia da mulher, visto que ela era um perigo, um ser intrinsecamente mau (referência para o pecado capital – Adão e Eva) e que não tinha muitas capacidades, nem motoras nem intelectuais, sendo por isso inferior ao homem. Posto isto, era óbvio que vivesse separada do homem, pelo menos em situações de convívio dito normal, como uma simples conversa a meio da tarde.

Esta separação deveu-se essencialmente ao facto de se desconhecer a sexualidade da mulher, tornando-a num ser estranho, obscuro. Este medo da convivência com este “ser obscuro” acabará por se transformar em desprezo, o que explica a pouca importância dada à mulher na época.

Um exemplo deste receio desmedido da mulher é-nos dado pelo próprio Padre António Vieira, autor do Sermão de Santo António aos peixes, num outro texto:

*“... a mulher e fazenda são duas cousas que mais apartam do Céu e os dous laços do Demónio, em que mais almas se prendeu e se perdeu...”* – em Lopes, Maria Antónia. Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (2ª metade do século XVIII).

Até pela lei portuguesa a mulher era considerada um ser inferior e incapaz:

*“Por Direito he ordenado havendo respeito à fraqueza do entender das mulheres, que não podessem fiar, nem obrigar-se por outra pessoa alguma”* em Parecer de Frei Luis do Monte Carmelo ao Entremez dous Lacayos, que por lhe faltarem essas características não obteve licença de impressão (A.N.T.T., Censura, 1771, nº 2, p.1)

Se por um lado temos um medo desmedido desta “criatura”, por outro temos um modelo perfeito e bem visto pela sociedade: o da personificação da Virgem Maria.

A mulher ainda neste caso, seiscentista, deveria ser assexuada, passiva, recolhida, silenciosa, obediente, conformada, trabalhadora e honesta. Para além disso a sua honra era meramente baseada no seu comportamento sexual, sendo que uma mulher que cedesse aos ditos prazeres mundanos, não seria de todo honrada.

No século XVIII, ainda vemos alguns exemplos de segregação feminina, devido também à devoção cristã do Rei D. João V. Disso é o exemplo da proibição de idas a procissões (pastoral de 1741 – D. Miguel da Anunciação) e em 1743, nas igrejas de Lisboa são levantadas grades de madeira para impedir qualquer contacto entre os dois sexos.

Mesmo grande parte das mulheres não iam contra este tipo de comportamento, visto que eram bombardeadas de todos os lados por esta mensagem preconceituosa e misógina; não tinham qualquer discernimento ou conhecimentos para perceber que não estava correcto e assim concordavam e davam plena razão a quem espalhava esta mensagem:

*“Gostava de ser louvada de discreta, e procurava com todo o cuidado em cobrar créditos de entendida: - era-me entretenimento o dizer graças e falar com donaire=e nisso como em tudo mostrava a minha grande vaidade”.* Santa Catarina, Rosa Maria de. Autobiografia (2ª década do século XVIII).

Apesar de irmos com esta base de preconceitos do século anterior, no século XVIII temos já algumas diferenças no paradigma comportamental feminino:

alguns nomes importantes como Paula da Graça, que deixou o primeiro testemunho sobre a situação feminina, na primeira metade do século XVIII. Esta revolta-se contra a propaganda que era feita dos defeitos das mulheres e recusa imperativamente a superioridade masculina:

*“Quanto nelles são commuas*

*As malicias, se ver queres, por não falarmos nas suas,*

*Pozerão as das mulheres a pregão por essas ruas*

*Mayor sem razão fazer não vi nunca. Fortes iras me custou ouvir dizer,*

*Que composto de mentiras se andava isto a vender!”.* em Lopes, Maria Antónia.

Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (2ª metade do século XVIII).

Gertrudes Margarida de Jesus, em 1761, vai para as ruas espalhar folhetos com argumentos decisivos sobre a mulher, refutando os três defeitos que o “Espelho Crítico”<sup>3</sup> atribuiu à mulher (ignorância, inconstância e formosura):

*“A ignorância feminina é resultado da ausência de convívio e instrução em que se criam as mulheres”.*

Manuel de Figueiredo, autor de muitos teatros de cordel, na sua obra intitulada por *“A mulher que não o parece”* de 1774, fala-nos da personagem principal, tida como a heroína, que põe em causa os critérios utilizados vulgarmente na época, ou seja, vemos que começa a surgir uma reivindicação de uma honra semelhante à dos homens:

*“As mulheres já hoje, até nos pontos  
De capricho, e palavra se pretendem  
Comparar com os homens. Isto é honra?  
De mulher, ou foi nunca?”.*

em Lopes, Maria Antónia. Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (2ª metade do século XVIII).

E Félix José da Costa, com o seu *“Ostentação pelo grande talento das damas contras seus emulos”*, em 1741, defende por fim a superioridade feminina e não a masculina. Apesar de todas estas opiniões e artigos, não houve qualquer alteração na imagem e condições de vida da mulher. Na mentalidade da época as mulheres ainda devem estar confinadas ao lar ou ao convento.

Não sendo bastante estarem cingidas a um local apenas, também estão confinadas a determinados espaços da casa como a sala com estrado, onde ficavam a conversa durante o dia, a costurar, etc. Quando existia algum evento em que era suposto haver situações de carácter convivial, como um baile, existiam duas salas onde uma estavam os homens e outra as mulheres, tendo estas que dançar umas com as outras. Houve desde o início do século tentativas para se alterarem estas normas sociais retrógradas, mas retomávamos sempre o velho costuma deixando quase de existir a sociabilização entre o sexo feminino e o masculino, sendo esta feita de forma discreta:

---

<sup>3</sup> Folheto da época; jornal

*“Em lisboa, as mulheres só de podem ver no caminho que medeia entre a casa e a igreja, ou então na igreja, onde ocupam a nave, separadas dos homens. Isso, porém, não impede que os sinais e a linguagem pelos dedos não substituam a palavra. Estes sinais fazem-se de parte a parte, de uma maneira tão subtil e tão prudente que um estranho, sem conhecimento deste costume, juraria que os dois dialogantes não haviam trocado uma palavra”.* O Portugal de D. João V, visto por três forasteiros, Lisboa, Lisóptima Edições, 1989, p.60 (em Hatherly, Ana. Tomar a palavra: Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca)

Em algumas ocasiões, raras, era permitida a participação das mulheres como era o caso das apresentações de serenatas na corte, mas mesmo assim D. Mariana Victoria<sup>4</sup>, escreve nas suas cartas que existe cada vez mais uma maior austeridade no reino.

Pensamos que a vida das mulheres urbanas, casadas, seria mais livre do que as mulheres que se encontram enclausuradas num convento mas não era isso que acontecia.

Os conventos eram locais de convívio, relações amorosas e de manifestações poéticas, teatrais e musicais. Promovia-se bastante a realização de eventos chamados de *outeiros*, que eram reuniões poéticas em que se glosavam os motes propostos.

As freiras, que vivem em suposta clausura e segregadas da sociedade, foram aquelas que iniciaram o convívio mais aberto com o homem enquanto que a mulher solteira, viúva ou casada vivia em verdadeira reclusão e por vezes maltratada pelo próprio marido.

Mais tarde, em meados do século XVIII, com um novo humanismo racionalista (Iluminismo), observamos um aumento de optimismo e por sua vez da confiança na natureza humana, na proclamação do valor da vida, do poder da razão e do progresso. Este optimismo e alegria de viver traz aos indivíduos uma liberdade daquilo que os oprimia, que nos leva a uma nova dignidade do homem e do valor do seu espírito (antropocentrismo):

*“O Iluminista é prosaico, ligado à vida à felicidade terrena e palpável e imediata.”* em Lopes, Maria Antónia. Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (2ª metade do século XVIII).

---

<sup>4</sup> Esposa de D. José. Rainha consorte de Portugal e dos Algarves (1750-1777)

Estas novas ideias iluministas vão ter impacto também em mudanças socioeconómicas, com a burguesia, que ascende por ter um espírito inovador – isto explicará também o facto de haver um maior interesse pela vida social, onde as mulheres começam a participar. Como começamos a ter uma mentalidade mais aberta e dada a novas ideias, é natural que comecem a surgir alterações também nos espaços que outrora eram apenas das mulheres.

Vemos agora que a mulher quer conviver com o homem, atraída pela vida social, abrindo assim o espaço doméstico à sociabilidade.

Sem ser necessário que saia do seu próprio lar, este é transformado passando a ser conhecido pelo nome da mulher da casa e não pelo do seu esposo. As casas começam a ter um espaço para o convívio, expansividade e lazer e às anteriores mães e esposas, ainda o sendo, é-lhes exigido um outro papel, o de viver em e para a exibição e alegria.

Surgem assim as assembleias – reuniões em casa de amigos – onde se juntavam para conversar (as conversações), cantar, dançar, tocar, poetar e jogar (às partidas). Bebia-se e comia-se, e por vezes tinham direito a bailarinos profissionais; tinham também criados bem vestidos e educados para a ocasião.

Mesmo em casas com menos possibilidades, como era o caso da baixa burguesia, recebiam e conviviam, exibindo os seus dotes culturais.

Comportamentos à mesa são alterados e alguns alimentos e bebidas que anteriormente eram postos de parte são agora considerados de bom-tom e outros caem em completo desuso. Quanto a modas, o traje da época é igualmente de uma tremenda importância; através de peças de teatro, teatro de cordel e de poemas vemos que há uma obsessiva preocupação com a roupa, os penteados e todos os acessórios usados para ambos os sexos. As mulheres começam a gastar mais dinheiro para poderem mostrar a qualidade do seu traje:

*“que só tenham dinheiro as senhoritas*

*Para pós, para plumas, para fitas,*

*Para pérolas falsas, e velórios*

*Para brincos de vidro relambórios, ....”*

Em Lopes, Maria Antónia. Mulheres, espaço e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (2ª metade do século XVIII).

Esta preocupação com os trajes é considerada por alguns como indecente, não só por os tecidos serem por vezes demasiados leves e decotados mas também por ser possível se

confundir uma mulher por um homem, devido à semelhança dos trajes e dos penteados entre os géneros. Esta alteração dos papéis atribuídos ao homem e à mulher e também a confusão entre os mesmos causava pânico aos conservadores da época.

As modas da época, inclusive os penteados e a “maquillage”, geram bastante resistência, visto que eram encarados como acessórios ultrajantes a Deus, pois as mulheres (e também os homens) tentavam alterar a obra, já de si perfeita, do Criador. Claro que esta ostentação e exibição têm como influência principal aquilo que se passava nas cortes francesas, mas no caso de Portugal, temos um acontecimento que foi também bastante importante para que existisse uma súbita liberdade e alegria e vontade de viver: o terramoto de 1755.

Uma das alterações visíveis acontece nas casas lisboetas, que de certa forma mostra uma das mudanças do comportamento e na maneira como era vista a mulher, é o desaparecimento das *gelosias* passando estas a serem substituídas por vidraças ou mesmo varandas. Isto mostra que a mulher portuguesa já tem permissão para olhar para o mundo exterior e, também, para se exibir a ela própria.

Todas estas alterações, mas essencialmente as que estão relacionadas com a forma como a mulher se apresentava à sociedade, são um grito de reivindicação do seu corpo. Neste caso através da moda, do adorno, que é escolhido por elas próprias e não pelos maridos ou pais; esta liberdade de escolha, que advém da luta pelo seu direito, não reside numa simples futilidade como a de ir comprar uma seda à loja mais cara de Lisboa mas pressupõe algo maior. Pressupõe o início de uma actividade subversiva no relacionamento dos dois sexos, numa revolução do paradigma feminino. Começam também assim a aparecer folhetos volantes, que se empenham ferozmente no ataque e na contradição de todas estas novidades pela mera futilidade das mesmas. Todas estas reivindicações chegam até nós por influência do que se passaria em Paris, com a já próxima Revolução Francesa.

Com todas estas mudanças, também iremos observar uma certa evolução nos métodos de aprendizagem e na forma como tanto a mulher e o homem eram educados na época.

Como o convívio entre as pessoas e as festas eram uma prioridade no século XVIII, foi necessário que existisse uma educação em que a cultura era partilhada com as crianças. Para além de conversarem sobre aspectos do quotidiano, ambos os géneros deviam ser conhecedores de música e dança, e até de literatura (começam a ler as famosas novelas – histórias romanceadas – algo que não é bem visto).



Verney, irá ter um papel importantíssimo no que toca à nova forma de ver a educação para ambos os sexos, no seu “*Verdadeiro método de estudar*”. Refere a importância e necessidade de se dar uma educação à mulher, pois o homem irá dela ter benefícios. Verney irá apontar as seguintes razões:

*“São as nossas mestras nos primeiros anos de vida; governam a casa; o estudo pode formar os costumes; uma mulher de juízo exercitado saberá adoçar o ânimo agreste de um marido áspero e ignorante ou saberá entreter melhor a disposição de ânimo de um marido erudito [...]. O mesmo digo das donzelas a respeito dos parentes.”*, Em o Verdadeiro método de estudar, Tomo Segundo, Carta XVI.

E irá propor como os estudos fundamentais da mulher os seguintes:

- Elementos da doutrina católica, leitura, escrita, ortografia e pontuação, noções de gramática e as quatro operações aritméticas;
- Estudos complementares (para os estratos sociais superiores), como história sacra e profana, a língua espanhola, economia do lar e labores femininos;

Admite, ainda assim com algumas reservas, que seja possível o ensino do canto e de um instrumento musical (aprendem essencialmente cravo, pois é um instrumento que permite o acompanhamento da voz) e aprova que lhes seja ensinada a dança, que é útil para as meninas “bem-educadas e nascimento”. Para quem fosse ter uma vida dedicada ao convento, era estritamente necessário que soubesse latim, sendo também permitido a outras mulheres que tivessem tempo, para o aprender, não lhes sendo exigido que soubessem falar, mas que o entendessem.

Além de Luís António de Verney, tivemos outros nomes que se dedicaram bastante ao tema da educação feminina:

- Cavaleiro de Oliveira – escreveu algumas páginas no periódico *Amusement périodique* (1751) em que diz que “*a sapiência da mulher deve ser como o sal, ... regrada*”
- Ribeiro Sanchez – escreve numa carta em 1754, que a mulher deve apenas estudar, não perdendo assim tempo com namoros e enfeites.

Para que fosse possível a sua aprendizagem, era necessária uma estrutura para o comportar – em 1790, foi elaborado assim um documento que dava direito às mulheres

para estudarem e para tal teriam o apoio de 18 mestras. Apenas no século XIX, estas mesmas mestras tinham um salário equivalente ao dos homens.<sup>5</sup>

Percebemos que, no fundo, o desejado era que a mulher fosse realmente culta e tivesse noções de todas as temáticas, não só dos trabalhos que deveria realizar na sua casa e junto do seu marido e filhos, mas também deveria ter toda uma capacidade de conversação extensa que incluiria essencialmente cultura, para entreter nos convívios em sua casa.

A mulher deve então aprender estas matérias apenas porque agradará ao seu companheiro, homem, e tornará agradável a sua vida e o seu lar harmonioso. Isto significa que esta abertura de conhecimentos não se baseia em querer que a mulher seja esclarecida e culta para si própria. Além disso, irá continuar a persistir uma diferença também em estratos sociais, visto que nem todas as mulheres irão receber a mesma instrução.

A mulher consegue efetivamente conquistar um espaço na sociedade portuguesa mas, mesmo assim, ainda se vê com algumas discrepâncias e diferenças relativamente a certos aspectos como o casamento.

É sabido que o casamento era por hábito arranjado pelos pais do casal, e se por um lado a mulher solteira o ansiava, por outro nem tanto. A situação da mulher solteira versus mulher casada ainda existe pois, apesar de podermos pensar o contrário, a mulher casada detém de muitas mais liberdades do que a solteira. A mulher solteira anseia assim que chegue o dia do seu casamento para poder sair da reclusão do lar e dos estudos.

Mesmo que o casamento fosse um desejo também das mulheres, o facto de este ser arranjado pelos seus pais, mais pelo pai do que pela mãe, devido a várias vantagens que o mesmo poderia trazer para a sua família, elas queriam ter a oportunidade da escolha do seu marido. A mulher quer ter um marido afetuoso, que a trate bem, hábitos novos na sociedade. Podemos ver até o exemplo das filhas da Marquesa de Alorna:

*“Mesmo na nobreza as coisas mudaram. A marquesa de Alorna viu-se contrariada pelas filhas que casaram segundo a sua própria vontade.”* Em Lopes, Maria Antónia.

---

<sup>5</sup> Ribeiro, Arilda Ines Miranda. Vestígios da Educação Feminina no século XVIII em Portugal. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

“Mulheres, espaços e sociabilidade: a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias”.

Vemos assim que as mulheres, vão começando a ter um pouco de poder no seu destino.

Podemos ver com mais detalhe algumas das publicações e leis que fundamentaram bastante o comportamento de ambos os sexos, entre os mesmos e individualmente através de um levantamento feito pela segurança social:

### **1.2.2. A evolução da situação da mulher em Portugal no século XVIII na sua situação na legislação nacional e comunitária, Volume I, Direcção geral de Segurança Social**

Existem alguns acontecimentos importantes no século XVIII que nos fazem ver como a situação da mulher foi evoluindo e se alterando, mas também que havia um crescente descontentamento e mudança de mentalidades por parte das mulheres da época:

1700 – É publicada a obra “*Eva e Ave, ou Maria Triunfante*” (a mulher idealizada, como uma figura perfeita e celeste)

1704 a 1705 – Regência de D. Catarina de Bragança, por impedimento do rei D. Pedro II. D. Catarina foi regente por 2 vezes.

Em 1705 nasce Guimar Vilhena, que foi responsável pela economia da Madeira, lutando contra os preconceitos da sua condição como mulher empresária.

1715 – É publicado o livro “*Bondade das mulheres vindicada [reinvidicada] e malícia dos homens manifesta*”, onde a mulher é aconselhada a não casar – coloca em causa o papel que a mulher tinha na época, tendo assim pensamentos transgressores. É talvez o primeiro livro europeu que nos remete para as questões feministas (é escrito em verso). Pensa-se que o autor, com o pseudónimo de Paula da Graça terá sido de alguma figura importante na corte ou no círculo da Rainha (demonstrava ser uma mulher culta, com educação superior) – tinha a capacidade de transmitir esta nova mensagem contra a mentalidade da época ao povo português.

Foram publicadas as obras “*Portugal ilustrado pelo sexo feminino*” de Diogo Manuel Ayres de Azevedo em 1734 e nos anos seguintes o 1º e 2º volume de “*Theatro Heroín,*

*Abecedário histórico e catálogo das mulheres ilustres, ...*” do pseudónimo do Padre Manuel de Azevedo.

A meio do século, em 1750, temos o 1º romane de fala da situação da mulher portuguesa: *“Máximas de virtude e formosura”* de Dorothea Dalmira e 3 anos depois, nasce um dos grandes nomes da ópera portuguesa, a cantora Luisa Todi.

Em 1780 é já um sucesso no meio musical em Portugal mas tem que pedir sempre autorização à corte de D. Maria I para poder cantar em público (visto que era uma prática proibida às mulheres). Esta proibição leva-nos ao porquê de serem utilizados sempre *castrati* na ópera portuguesa.

Em 1761 é publicada a primeira carta pologética em favor, e defesa das mulheres... (em resposta à obra de Frei Amador do Desengano *“Espelho”*) – nesta carta crítica o sexo feminino, acusando-o de inconstante, ignorante e formoso.

Luís António Verney, que foi já referido anteriormente, publica no ano de 1782 o *“Verdadeiro método de estudar”*, em que o último capítulo é dedicado inteiramente à mulher – a Carta XVI: observações várias (sobre a organização prática dos estudos e sobre a educação da mulher).

Este conjunto de cartas escrito por Verney, foi considerado de uma tremenda importância visto que as suas ideias transmitiam já algumas das premissas do iluminismo; visa principalmente reformar a educação em Portugal e torna-la adequada a nossa situação intelectual na época.

A obra de Verney era constituída por 16 cartas, ocupando-se cada uma delas dos sectores de estudo que na altura se encontravam no currículo das escolas portuguesas. Provocou polémica pois era um texto que não ia de encontro com os ideais retrógrados dos pedagogos anteriores, vindo assim de certa forma acender uma “chama” na educação em Portugal que há muita se encontrava apagada.

Em 1787, Luiz Carlos Moniz Barreto traduz o *“Tratado da Educação Physica e moral dos meninos de ambos os sexos, Officina da Academia Real das Ciências”*, onde tem um capítulo com o título de *“Debuxo da ordinária educação doméstica das meninas”*.

É também criado o 1º colégio para meninas (Freiras da Visitação) em 1782 e em 1790 vemos ser criada a 1ª escola para meninas por ordem da rainha D. Maria I, onde aprendiam a coser, fiar e bordar, mas também a ler e a escrever. Assim, surgem as primeiras mestras régias de ler, escrever e contar que passavam estes conhecimentos para as meninas que estudavam na época (são assim as primeiras professoras primárias de que há memória – Margarida Jesus, Maria Procópia e Teresa Rosa de Jesus).

Um dos textos mais importantes é publicado – o *Tractado sobre a Igualdade dos sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres* - e em França vemos Olympe de Gouges propor à Assembleia Nacional a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (durante a Revolução Francesa, cujo lema se regia pelas Igualdade, Liberdade e Fraternidade). Finalmente no século XIX, em 1807 vemos a publicação de um periódico dedicado ao publico feminino, cujo título é “*O correio das Modas*”. Apesar de ser algo relacionado com um lado mais “fútil”, é um marco importante visto ser a primeira vez que existe um periódico apenas dedicado à mulher portuguesa.

Um dos acontecimentos mais importantes para a história da mulher no século XVIII deveu-se à existência do reinado de D. Maria I, a Piedosa. Foi a 1ª mulher a subir efectivamente ao trono, sendo rainha de 1777 a 1792, quando é afastada dos negócios públicos por lhe ser diagnosticada doença mental, ficando assim o seu filho D. João VI como príncipe-regente. D. Maria I cria a Academia Real das Ciências de Lisboa em 1779 e a Casa Pia em 1780, também por iniciativa de Pina Manique.

Em 1779 manda construir a Basílica da Estrela, o Teatro de São Carlos em 1793, o Hospital de Santo António em 1770, em Lisboa e o Teatro de São João 1794, no Porto.

### **1.2.3. Leis relevantes sobre a situação da mulher no século XVIII**

A partir de 1755 surgem várias leis que remetem para a condição feminina em Portugal:

- 1761 – Lei de 17 de agosto (sobre as legítimas, e dotes das filhas das casas príncipes destes Reinos)
- 1769 - Assento de 29 de Julho (às mulheres Authoras não dando fiança às custas, ficão obrigadas ao seu pagamento da Cadeia)
- 1775 – Lei de 19 de Julho (lei ampliando a ordenação do livro V, sobre o rapto por aliciação, sedução e corrupção das filhas alheias, extorquindo promessas de casamentos dos Filhos de Famílias de ambos os sexos)
- 1776 – Decreto de 29 de novembro (encarrega à Rainha o governo do Reino: D. Mariana Vitória ocupa a regência por doença de D. José I)
- 1777 – Aviso (sobre a aclamação de sua majestade) e decreto de 10 de maio (ordena a aclamação de sua majestade)

- Alvará de 17 de maio (faz mercê às Dona, Moças da Camera, e Açaftas do tratamento de senhoria)
- Aviso de 3 de setembro (aviso para se consultarem os requerimentos dos filhos, ou filhas que ficarem de Proprietários encartados em officios)
- 1791 – Assento de 2 de dezembro (para que as mulheres não gozem do benefício do Senatus – Consulto Velleiano)
- 1794 – Decreto a favor das viúvas, filhas dos militares do exército auxiliar do Rousilou

Vemos assim que no século XVIII surgem várias mudanças e preocupações relativamente à mulher e ao seu estatuto na sociedade portuguesa. Estas mudanças de mentalidade, apesar de pequenas, vão propiciar que no século XIX, e consequentes séculos, vejamos uma maior evolução (para melhor) da situação feminina e da alteração de alguns dos preconceitos que provinham de épocas anteriores.

## 2. Panorama musical em Portugal no século XVIII:

Portugal tem desde sempre uma tradição musical muito ligada à igreja, visto que era uma instituição, para além do estado e do rei, tinha bastante poder. Isto veio a reconfirmar-se ainda mais após a Contra-Reforma <sup>6</sup>. No século XVIII ainda vemos isto bastante presente na mentalidade portuguesa e, como tal, acabou por ter uma grande influência também na música. Mesmo havendo influências exteriores, principalmente da música italiana, havendo contratações de compositores italianos para estarem ao dispor da corte portuguesa, existia um vasto repertório de música sacra que era o suporte basilar da nossa cultura musical até então.

Comecemos então pelo início do século, quando D. João V sobe ao trono em 1707. O princípio da sua regência é caracterizado por uma viragem a nível social, cultural e político. Esta viragem deve-se em parte à Guerra da sucessão espanhola<sup>7</sup> e também à descoberta do ouro do Brasil. Se por um lado vemos um ciclo de prosperidade a aproximar-se no reinado de D. João V, vemos também uma certa prepotência e exagero com a introdução do modelo absolutista francês<sup>8</sup>. Apesar de se ter adotado este modelo, devido à debilidade da sociedade civil provocada pelo domínio filipino no século anterior, vemos que o controlo da igreja do estado prevalece. Assim, temos como poderes de estado o poder régio, através do rei absolutista D. João V, e o poder eclesiástico, através do Patriarcado de Lisboa.

O Ouro do Brasil foi de certa forma uma dádiva para o nosso país; permitiu que fossem feitas grandes obras e instituições religiosas – representação religiosa do Poder Absoluto. A Capela Real foi elevada a Sé Patriarcal, em 1716, e aí foi criada uma das instituições que criou os grandes músicos na época em Portugal – o Seminário da Patriarcal (criada anteriormente, em 1713). Antes disto não se dava grande importância ao ensino da música:

*“A Escola de Vila Viçosa, muito longe de Lisboa, teve sempre um papel secundário e veio a acabar no início do século XIX. Este ensino muito rudimentar, prático e visando a preparação de cantores e a composição de música religiosa, apenas se destinava a um reduzido número de indivíduos em contacto mais ou menos directo com a Igreja.”*

---

<sup>6</sup> Movimento criado pela Igreja Católica para dar resposta à Reforma Protestante de Martinho Lutero, no século XVI.

<sup>7</sup> Conflito que o próprio ganhou do seu pai, que a tinha iniciado em 1701 depois da morte do último monarca Carlos II de Espanha, que não deixou herdeiros.

<sup>8</sup> Teoria política que defende que, neste caso, o monarca tenha poder absoluto. Nasce com o rei francês Louis XIV, “Rei-Sol”.

Deleure, Maria Luísa. Santos, Eugénio dos. Para a História da Música em Portugal no século XVIII.

Como já foi referido, havia bastante contacto com a música italiana e as cidades de Roma e Nápoles eram os principais centros musicais da Europa na época. Houve contacto com a música italiana através de representações de serenatas<sup>9</sup> para celebração de eventos reais como aniversários, na embaixada ou no Teatro Capranica. Com o conhecimento desta música, considerada pelos nossos embaixadores como algo de maravilhoso, começam então as contratações de músicos e compositores italianos como foi o caso de Domenico Scarlatti, que virá dirigir a nossa Capela Real e ensinar a princesa D. Bárbara. Este processo de italianização da música propaga-se não só na música religiosa, estendendo-se pelas igrejas de Lisboa e pelas várias dioceses do país, mas principalmente na música profana e na ópera.

Para além disso, a necessidade de um luxo exagerado da parte do rei faz com que este género fosse indicado para a sua demonstração do poder:

*“O fausto da corte de D. João V, que em tudo queria imitar a francesa e a austríaca, não podia deixar de se inclinar para a ópera, género já muito difundido na época, como sabemos, quer nos círculos da nobreza, quer mesmo publicamente...”* Deleure, Maria Luísa. Santos, Eugénio dos. Para a História da Música em Portugal no século XVIII.

Anteriormente todas as festividades relacionadas com a corte como aniversários ou casamentos eram celebradas com música de zarzuelas espanholas<sup>10</sup>, mas com a chegada de Scarlatti começamos a ver uma mudança neste tipo de celebrações. Os festejos são agora celebrados com as serenatas trazidas de Itália; a execução das mesmas era antecipada por todo um protocolo e cerimónia de gala, protagonizada pela nobreza e corpo diplomático.

Na época, os membros da família real eram considerados o exemplo a seguir, portanto estes tipos de acontecimentos acabam por se propagar para as casas dos nobres, que os tentam imitar em todos os costumes e modas.

Com este crescente interesse musical por parte da corte e também das classes mais populares como a burguesia, inicia-se então um processo de construção de novos teatros públicos, como o Teatro do Bairro Alto onde eram feitas óperas de marionetas que caricaturizavam a sociedade. Estes acabam por estar mais acessíveis a grande parte

---

<sup>9</sup> Género semi-operático italiano, cantado sem cenários ou guarda-roupa, com um elenco menor



das pessoas que gostavam de ouvir música, principalmente a ópera, e eram um dos principais locais de entretenimento da época. Mesmo havendo um grande gosto pela ópera, ainda existe um certo puritanismo na mentalidade do rei e da própria sociedade, que não permitem que este género evolua ainda mais, não utilizando completamente a ópera como um *instrumentum regni*<sup>11</sup>. D. João valorizava mais a ópera ao divino, a ópera como espectáculo litúrgico e ao serviço de Deus.

Apesar de todas as dificuldades a ópera teve uma tremenda importância nesta primeira metade do século XVIII, mas também o teve a música instrumental, tendo muito repertório acabado por não resistir até aos nossos dias. Pensa-se que isso se deverá ao facto de que muitas das partituras tenham ficado com os próprios músicos e/ou compositores. Isto explica-se devido à existência de convocatórias para sessões de música de câmara, no Palácio da Ajuda, e havia sempre a indicação para que um dos músicos levasse uma sinfonia ou um concerto, logo, seriam partituras da sua biblioteca pessoal.

Apesar disso temos alguns compositores que contribuíram bastante para a música somente instrumental como o caso do compositor Carlos Seixas (1704-1742), que foi o mais importante na contribuição de obras para instrumentos de tecla, tendo chegado até nós um vastíssimo repertório de sonatas para tecla.

Outro exemplo é o de Pedro Avondano, um dos compositores já mencionados, tendo escrito duas sinfonias para orquestra de cordas, três concertos para violoncelo e minuetes para dois violinos ou mesmo o de João Pedro de Almeida Mota, que compunha música para ensembles de câmara para entreter os salões dos nobres e burgueses. Outro género instrumental bastante presente em concertos da corte eram também os *concerti grossi*.

Durante a segunda metade do século, com o reinado de D. José I e, mais tarde, da sua filha D. Maria I vemos que o gosto pela música e pela ópera apenas tem tendência para aumentar.

A partir da subida ao trono por parte de D. José I, em 1750, há um aumento na existência de teatros em Lisboa (chegando a existir uma ópera do estado, a Ópera do Tejo) e há uma grande procura de cantores italianos,<sup>12</sup> seguindo-se a contratação dos mesmos e até de arquitectos e encenadores dessa mesma nacionalidade, como é o caso de Giovanni Carlo Sicini.

---

<sup>10</sup> Género lírico-dramático, parecido com ópera, onde alternam cenas faladas com cenas cantadas e momentos de dança

<sup>11</sup> Termo utilizado relativo à Igreja como ferramenta do Estado; aqui é a ópera que funciona como ferramenta

<sup>12</sup> Gizziello (castrato) e Anton Raaf (tenor)

Foi já referida a importância da música religiosa na nossa corte, que por sua vez acabou por ter bastante influência da ópera durante todo o século. Temos como principais referências os compositores David Perez e Niccolo Jommelli, que contribuem para um vasto repertório sacro, que continua a ocupar um lugar de destaque na nossa música devido a toda a tradição religiosa de que somos detentores.

Com a música a aparecer nos salões dos nobres e burgueses, surge a conhecida modinha<sup>13</sup>, que foi um género importado do Brasil pelo poeta e cantor Domingos Caldas Barbosa, com ritmos sincopados, e influência da música afro-brasileira; acabará por ser influenciada pela ópera italiana.

Um dos pormenores mais interessantes que vemos a acontecer na corte e nas classes altas portuguesas é a adopção de alguns costumes estrangeiros. Adoptam a dança francesa, jogos de cartas, entre outras formas de entretenimento – existindo por isso uma grande diferença entre os hábitos provincianos e tradições austeras do Antigo Regime que começam a cair em desuso. No ano de 1730 existe a criação de clubes ou academias onde existiam concertos semanalmente, com uma orquestra com cerca de músicos e cantores, onde uma das formas de entretenimento favorita para além das serenatas eram os jogos de cartas.

Com isto podemos ver que Portugal tinha influências da cultura não só italiana mas também da francesa em certos aspectos; como vínhamos de um absolutismo e barroco tardio acabámos por ir buscar exemplos aos países que mais tinham evoluído nessas áreas (França – barroco/exagero na arte e arquitectura e Itália – estilo musical apreciado e de vanguarda na época).

Portugal acabaria por ser assim um país de influências exteriores, que acabou por encontrar a sua própria linguagem através das dos outros.

---

<sup>13</sup> Género de canção sentimental; associada ao lundum (canção de origem afro-brasileira)

## 2.1. A Ópera e a sua evolução em Portugal

Como grande parte das tendências que foram surgindo a nível musical em Portugal, a ópera foi mais uma das grandes tendências a ser trazida pelos italianos. Não só por terem vindo para o nosso país compositores italianos como Domenico Scarlatti, mas também por haver um grande gosto e interesse pelo estilo italiano, o que fez com que muitos dos jovens compositores do Seminário da Patriarcal quisessem ir estudar para Itália. Nomes de grandes compositores da época como António Leal Moreira, Francisco António de Almeida (apenas para nomear alguns) e até o compositor do qual iremos falar mais adiante com mais pormenor, Jerónimo Francisco de Lima estão relacionados com o contacto directo com a música italiana.

No século XVIII observamos que existe um grande gosto pela ópera, género musical que servia essencialmente para entretenimento da corte. Muitas das vezes eram compostas obras pelo maestro da Patriarcal ou por outros compositores da época, apenas para a celebração de aniversários da família real ou outras datas importantes na corte.

Apesar de vermos que até à segunda metade do século não existe praticamente nenhum avanço por parte do estado na construção de um grande teatro público de ópera, começamos mesmo assim a ver espetáculos públicos na Academia da Trindade (1733), onde a companhia do violinista da Capela Real, Alessandro Pagheti, acompanhava as suas filhas que cantavam. Aí e no Teatro da Rua dos Condes, entre 1738 e 1742, vemos que existe uma grande e entusiástica audiência que vai assistir às óperas que lá passam: óperas de Giovanni Bononcini, Giovanni Maria Schiassi, Rinaldo di Capua, e Leonardo Leo e também os famosos *intermezzi* <sup>14</sup> de Giovanni Battista Pergolesi, que intercalavam entre os actos das óperas sérias e que eram bastante apreciados.

Estas óperas sérias, eram em língua italiana devido ao gosto português por essa música e grande parte dos libretos eram de Pietro Metastasio (apesar dos libretos serem por vezes bilingues, a língua escolhida era a italiana pois seria o que estava em voga). Outro dos teatros de grande renome era o Teatro do Bairro Alto, que competia com os outros onde eram apresentadas as óperas italianas. Aqui, eram apresentadas óperas de marionetas, com diálogos falados em português, ao estilo de *zarzuela* ou *ballad opera*. Estas óperas de marionetas tinham textos do advogado brasileiro António José da Silva, “o Judeu”, e música do compositor António Teixeira. Este tipo de óperas começa com uma *sinfonia* ou abertura e tinha também recitativos, árias, minuetes vocais, duetos, trios,

entre outro tipo de ensembles, mas também tinha coros e havia alternância entre as partes musicais e os diálogos falados. Temos por exemplo as óperas do compositor acima citado que sobreviveram até aos nossos dias como as *“Guerras do alecrim e manjerona”*, *“As variedades de Proteu”*, *“Precípicio de Faetonte”* e *“Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”*.

*“Foram bem acolhidas pelo público e muito frequentadas. Embora não inteiramente cantadas, foram uma tentativa curiosa e um dos seus maiores interesses é, porventura, o facto de ali se ter representado a primeira obra do género em língua portuguesa, apesar do assunto ser estranho.”* Deleure, Maria Luísa. Santos, Eugénio dos. Para a História da Música em Portugal no século XVIII.

António Teixeira é o autor reconhecido apenas da ópera das *“Guerras do alecrim e manjerona”*, apesar de se pensar que foi o autor musical também de todas as outras óperas com texto de António José da Silva. Em 1739 este último é executado, mas até à data existiu sempre bastante actividade operática no Teatro do Bairro Alto, devido à colaboração entre estes dois autores.

O estilo musical do compositor António Teixeira é nitidamente italiano mas também conseguimos ver algumas influências da música francesa na sua obra; vemos esta influência principalmente nos minuetos e nas partes vocais que são bastante virtuosísticas.

Com a abertura do Teatro do Bairro Alto e do sucesso dos textos de António José da Silva vemos um maior acesso à música também da classe média. Os seus textos eram por norma satíricos e metafóricos, em que as personagens sérias falavam de forma pedante enquanto os seus criados os gozavam e criticavam pela sua forma de estar e de falar. Desta forma vemos que há uma aproximação das classes mais baixas à música ao estilo operático, mesmo sendo este o estilo feito no Teatro do Bairro Alto nada tinha a ver com as óperas e serenatas feitas na corte.

Com esta abertura, quase clandestina, da música mais popular que entretinha todas as classes, D. João V vai acabar por proibir qualquer tipo de entretenimento inclusive a ópera:

*“This first surge of opera in Lisbon was short lived. During the last eight years of his reign John V became hemiplegic and prey to a religious terror, which made him forbid every*

---

<sup>14</sup> Pequenas óperas, de carácter cómico, que intercalavam os actos das óperas sérias

*kind of entertainment, including opera. In the words of composer Schiassi, in a letter written to Padre Giovanni Martini in Bologna, the king wanted his people to become saints by force*” em *Eigteenth-century opera* by Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti, The Cambridge University Press.

Quando D. José I sobe ao trono, a 31 de Julho do ano de 1750, vemos uma diferença no paradigma musical entre este e o anterior reinado de seu pai, D. João V.

D. José I tem um gosto particular pela música secular e teatral, iniciando assim algo parecido com uma pequena orquestra na época, a Real Câmara, juntando na sua corte músicos de vários países, mas predominantemente italianos, e compositores também dessa nacionalidade. Conseguimos ver o interesse do rei pela arte e música, e principalmente pela ópera, através do início da construção de teatros em Portugal: temos por exemplo, Giovanni Bibiena que foi um dos responsáveis pela construção de três dos teatros da corte – o teatro em Salvaterra de Magos, o teatro da Ajuda e a Ópera do Tejo. Este último foi inaugurado no dia 31 de março de 1755, com uma ópera do compositor David Perez (muito apreciado pelas suas óperas sérias) com a obra “*Alessandro nell’Indie*”. Esta ópera teve todo o aparato digno de uma grande estreia, tendo uma equipa de arquitectos (na qual Bibiena seria o arquitecto principal), de maquinistas, construtores, encenadores, todos eles italianos.

Este torna-se o teatro oficial do Estado, até ser demolido pelo terramoto de 1 de novembro de 1755, que faz com que outros tantos teatros fiquem completamente destruídos e que grande parte da população lisboeta fuja para fora da cidade com medo de uma nova catástrofe. Apenas quase uma década mais tarde observamos que a vida recomeça a voltar ao normal em Lisboa, e com isso recomeça também a actividade nos teatros.

A reconstrução da capital não incluía uma Casa de Ópera nem a Capela Real e Patriarcal, que eram por si só expressões do antigo absolutismo. Marquês de Pombal, responsável por várias reformas sociais, administrativas e económicas, foi o principal impulsionador da reconstrução de Lisboa e para ele a reconstrução da vida cultural não era primordial, presidindo antes um espírito mercantilista em todas as suas reformas.

Assim, durante cerca de oito anos não existiu ópera nos teatros que restavam da catástrofe. Foi-se retomando de forma gradual e modesta, em ambientes mais privados, como o primeiro espetáculo após o terramoto, que aconteceu no Teatro da Ajuda (com cerca de 130 pessoas na plateia) ou em teatros ocasionais, construídos para celebrações e épocas específicas (no verão, no Carnaval, ...) no Palácio de Queluz e em Salvaterra.

Infelizmente estes dois últimos teatros acabaram por ser destruídos no século XIX, pois já não serviam o seu anterior propósito.

Estes espetáculos em Queluz ou em Salvaterra eram bastante mais pequenos do que os que ocorriam na Ajuda, e por isso mesmo estes teatros seriam construídos de forma temporária (grande parte das vezes em madeira). As óperas que aí eram produzidas eram então de menor escala, com menos adereços e, nalguns casos, não havia a mesma qualidade artística do que aquelas que eram feitas habitualmente, antes do terramoto:

*“All these spectacles were now produced on a more modest, private scale than those which had characterized the Ópera do Tejo. It is obvious the Joseph I had given up the idea of owning a theater of prestige. The singers themselves, all whom now served both in theaters and in royal chapel, were not generally of the same caliber as those who had sung in the Ópera do Tejo.”* Em Eighteenth-century opera by Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti, The Cambridge University Press.

Apesar de haver um declínio na qualidade da actividade operática da época, a tradição romana/italiana que vinha do reino anterior mantém-se e com isso mantém-se também a predominância de cantores masculinos (castrati, tenores e baixos), devido a proibições iniciadas já na corte de D. João V. Em maior parte das óperas da segunda metade do século, apesar de existirem personagens femininas e masculinas, vemos quase sempre nomes de homens cantores (algo que acontecia em toda a Europa, não só em Portugal).

Para além disso os cantores de origem italiana ainda são os predominantes na cena operática em Portugal – em libretos da corte vemos listados cantores italianos e apenas 2 portugueses, que tinham uma carreira insignificante.

Vivíamos assim a plena italianização da música em Portugal, havendo artistas italianos desde os poetas e libretistas a arquitetos e equipa técnica dos teatros onde eram representadas as óperas. – a corte portuguesa vai continuar a dar primazia à importação artística italiana e até as partituras, guarda-roupa e adereços chegam até nós de Itália. O grande exemplo de que isto acontecia realmente é a situação da construção e inauguração da Ópera do Tejo, mencionada anteriormente.

Como a corte e o rei consideravam que os artistas italianos eram realmente especiais, os cantores, por exemplo, eram tratados como estrelas e eram os que tinham todo o prestígio e regalias:

*“Beside their salaries, Italian singers received special rewards for their participation in the operas, serenatas, and oratórios, and retirement pensions which paid to them in Italy, if they decided to return there.”* Em *Eigteenth-century opera* by Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti, The Cambridge University Press.

Para além dos cantores, as óperas também eram compostas por um corpo de 12 bailarinos masculinos, também eles italianos na sua maioria. Os homens existiam em maior número devido às proibições já faladas, e apesar de em raras excepções aparecem mulheres em palco, estas nunca se poderiam vestir de homens mesmo que a cena assim o pedisse. Não poderia haver de todo essa alteração de género num espetáculo da corte, pelo menos da parte da mulher.

A corte também tinha os seus compositores (mais uma vez italianos) preferidos como Jommelli (considerado o compositor de topo para a corte, houve muita influência do seu estilo na música operática feita na época) para a ópera séria e Piccinni para a ópera buffa. Apesar destas preferências, temos compositores portugueses na lista dos preferidos com João Cordeiro da Silva, Pedro António Avondano, João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, António Leal Moreira, que eram conhecidos principalmente pelas suas obras de cariz mais cómico.

A partir de 1763 vemos uma alteração na preferência pela ópera cómica, em detrimento da séria, que tinha sido até então o repertório de eleição da corte.

A ópera cómica ou buffa <sup>15</sup> estava a tornar-se muito popular por toda a Europa, e tinha finalmente chegado a Lisboa para ficar. Era um género com bastantes recitativos acompanhados pela orquestra, as árias finais dos actos eram antes substituídas por conjuntos vocais e havia a integração de coros, recitativos, conjuntos vocais e comentários orquestrais a cenas complexas a nível dramático.

D. José I, e a sua filha, D. Maria I eram grandes entusiastas deste tipo de entretenimento, mas, mesmo assim, foram produzidas poucas óperas italianas na época e estas geralmente não eram apresentadas publicamente em teatros.

O estilo mais comum e preferido da corte na época seriam então as serenatas, talvez por serem de certa forma mais económicas, sendo por fim o género que prevaleceu, principalmente na corte de D. Maria I. Foram escritas cerca de 36 serenatas entre 1778 e 1792, ou seja, num período de 24 anos (sendo um número bastante elevado de serenatas para o tempo em questão).

---

<sup>15</sup> *dramma giocoso* ou *commedia lírica*; com temáticas do quotidiano

Outro dos factores que pode ter contribuído para a composição de tantas serenatas pode dever-se também à falta de cantores castrati que tínhamos na época – muitos dos bons cantores acabam por se reformar e os grandes cantores italianos que residem ainda em Itália não viam nenhuma vantagem em se deslocarem permanentemente para um Portugal remoto e longe de toda a cena musical europeia. Com a composição de mais serenatas acabamos também por diminuir o número de cantores do elenco, o que poderia permitir que assim houvesse um bom número de cantores razoáveis para os espectáculos.

À semelhança do que aconteceu no reinado de D. João V com o Teatro do Bairro Alto, há uma necessidade de existência de teatros públicos onde sejam feitas óperas que estejam mais perto do público mais popular, das classes mais baixas.

Assim, entre 1771 e 1775 surge a Sociedade para a subsistência dos Theatros Públicos, como gestora operática e teatral. Era uma sociedade monopolista protegida pela corte, defendia a função educativa do teatro (ideias iluministas) e tinha estatutos que estabeleciam o exclusivo do teatro declamado em português para o teatro do Bairro Alto e o da ópera em italiano para o Teatro da Rua dos Condes, reconstruídos após o terramoto. Esta sociedade acabará por contribuir para um período intenso de produção e actividade operática, levando à extinção a contratação de cantores e bailarinos com *cachets* elevados, e também à inadequação das receitas de bilheteira, baixando o valor dos bilhetes devido à falta de público. Apesar do enorme sucesso desta sociedade, em que imitava o modelo italiano das *società di cavalieri*, deixa de existir a partir do ano de 1775.

Perante essa necessidade de que falamos da existência de um teatro público, surge-nos então o Teatro do Salitre, onde estava o compositor Marcos Portugal. Assim ressurgem óperas com diálogos falados, intercalados com partes musicais como acontecia anteriormente, mas com uma veia mais nacionalista e popular e até alguns traços mais exóticos nos libretos.

Também no Porto temos uma actividade considerável a nível operático, principalmente no Teatro do Corpo da Guarda.

Após várias tentativas para a abertura de um teatro público em Lisboa, designadamente feito apenas dedicado para a ópera, é finalmente inaugurado o Teatro de São Carlos já nos finais do século XVIII, em 1793. Para os espectáculos feitos neste teatro eram contratados grandes cantores como o castrato Girolamo Catalani, o tenor Domenico Mombelli ou a soprano Angelica Catalina. Teve como director musical/artístico o compositor António Leal Moreira, tendo este sido substituído posteriormente (em 1800)



por Marcos Portugal, um dos compositores mais prestigiados da época e que teve talvez uma das maiores carreiras a nível internacional.

Este interesse na existência de um teatro público como o teatro de São Carlos, por parte da corte e dos seus magistrados como receita para ajudar a obra de caridade “Casa Pia”, irá ajudar a manter a actividade operática, que mesmo assim vemos a decair ao longo do século XVIII, devido essencialmente à crise do absolutismo e à cada vez mais próxima Revolução Francesa.

Esta crise fez com que surgisse uma grande decadência dos teatros e também de toda a instituição musical da corte, não sobrevivendo praticamente nenhum dos teatros reais:

- Teatro de madeira de Queluz – demolido em 1784
- Teatro de Salvaterra e Teatro do Palácio – vendidos no em meados do século XIX e depois demolidos
- Teatro da Ajuda – resistiu até 1868 mas foi demolido pouco depois

A partir de 1761 as óperas italianas e bailados de companhias itinerantes alternam a sua actividade nos teatros que restaram, com espectáculos de teatro declamado e começam a ganhar terreno cantoras solistas, como a conhecida Luísa Rosa de Aguiar (Luísa Todi), umas das mais afamadas cantoras líricas da época.

Como podemos assim perceber, a ópera foi um género que prevaleceu e que teve muitos admiradores não só na corte, mas também nas classes mais baixas em Portugal. Foi um dos géneros favoritos da época por mostrar a música feita com mestria pelos nossos compositores portugueses (e também os italianos) e por principalmente entreter o público com as suas histórias, fossem elas com divindades clássicas que remetiam para a época e deuses greco-romanos ou com histórias mais populares e personagens com as quais o público se identificava. Para além disso vemos que Itália era uma das grandes potências que influenciava grandemente toda a música na Europa, mas principalmente a música feita em Portugal e determinou assim todo o estilo da música secular, mas principalmente da música sacra que foi feita neste século em que estamos centrados.

### 2.1.1. Compositores de ópera de relevo

Já mencionamos anteriormente alguns dos nomes mais relevantes de ópera em Portugal no século XVIII, desde David Perez que veio para Portugal com o intuito de escrever ópera para D. José I até Marcos Portugal, grande compositor de óperas e modinhas.

Como compositores de renomes temos então David Perez, que veio para Portugal na segunda metade do século XVIII, tendo estreado o Teatro da Ribeira (ou Ópera do Tejo) em 1755, mesmo antes deste ser destruído pelo terramoto meses depois; aí inaugurou a sua ópera "*Alessandro nell'Indie*", como já foi referido.

Em paralelo com o trabalho operático existia também o trabalho feito através e pelo Seminário da Patriarcal, que formava muitos dos grandes compositores da época. Temos exemplos do próprio compositor da ópera da qual é o nosso objecto de estudo a obra, "*La Vera Costanza*", Jerónimo Francisco de Lima e o seu irmão Braz Francisco de Lima; ambos estudaram em Itália daí trazendo as suas influências musicais.

Pedro Avondano foi outro dos compositores que ficou conhecido pelas suas obras, principalmente pelas obras orquestrais e foi também compositor da Real Câmara de D. João V. Tal como o seu colega Scarlatti, é conhecido pelas suas peças para cravo mas também escreveu óperas sendo a única que sobreviveu até aos nossos dias a "*Il Mondo della Luna*", com libreto de Carlo Goldoni.

Falámos num capítulo anterior no teatro de marionetas de António José da Silva (dramaturgo, "o Judeu"), que passava no Teatro do Bairro Alto; este teatro era acompanhado por música, diz-se que, de António Teixeira. Deixou-nos algumas obras conhecidas como a ópera "*Guerras de Alecrim e Manjerona*", já referida, com temáticas mais populares e também a sua obra sacra mais conhecida, Te Deum a 20 vozes.

Temos por fim os grandes compositores de ópera da segunda metade do século XVIII, um deles, António Leal Moreira, iniciou a vida operática mais intensamente com os primórdios do Teatro Nacional de São Carlos, tendo sido nomeado como director artístico deste a partir da sua inauguração em 1793. Foi aluno do compositor João de Sousa Carvalho, quando este estava ainda no Seminário da Patriarcal tornou-se mestre de capela da mesma instituição em 1787. Teve contacto directo com a grande cantora portuguesa Luísa Todi e em 1794 estreia a sua própria ópera cómica no Teatro de São Carlos, "*a Vingança da Cigana*", com libreto em português.

Por fim, um dos nomes mais conhecidos e aclamados no mundo musical luso, é o de Marcos Portugal. Não só em terras lusitanas ele ficou conhecido mas em todo o

mundo, sendo um dos compositores que mais relevo teve a nível internacional. Foi também aluno de João de Sousa Carvalho na Patriarcal e pouco tempo depois estava a escrever pequenas obras como intermezzos para o Teatro do Salitre, como seu maestro principal. Escreveu inúmeras modinhas e óperas, algumas das quais foram encenadas já no Teatro Real de São João, teatro construído no Rio de Janeiro, à semelhança do nosso Teatro de São Carlos.

## 2.2. Os grandes teatros de ópera em Portugal no século XVIII

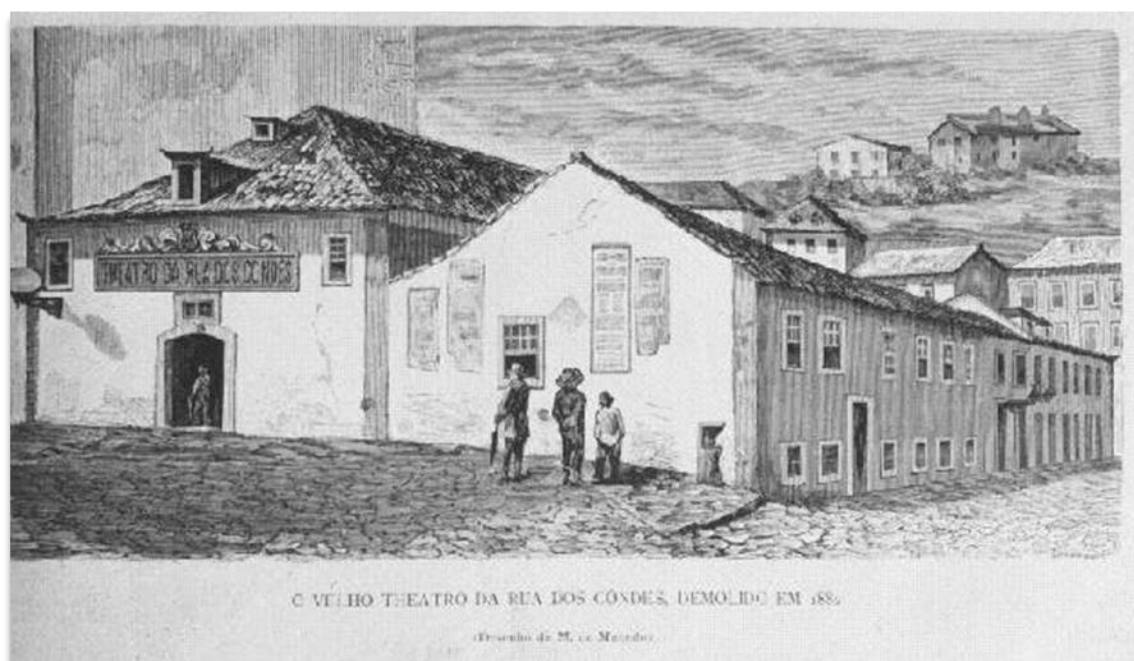
Para ser possível o grande acontecimento que eram os espetáculos de ópera, era necessário existir um espaço que estivesse munido de todos os elementos inerentes a este tipo de performance.

Assim, estes são alguns dos teatros de que se tem conhecimento por terem sido espaços criados para a ópera, ou que por não terem sido criados com esse propósito tornaram-se o espaço de excelência para aí ser feita.

### Teatro da Rua dos Condes

Existem algumas datas possíveis para a inauguração deste teatro. Situado na Avenida da Liberdade, diz-se que poderá ter sido aí o primeiro espetáculo em 1738 mas terá sido destruído com o terramoto de 1755 e reconstruído no ano a seguir, essencialmente para ópera segundo Luís Carneiro em Carneiro, Luís Soares (2002). *Teatros portugueses de raiz italiana, vol. I*. Dissertação de Doutoramento em Arquitetura, apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (texto policopiado).

Este teatro foi construído e pensado pelo arquitecto italiano Petronio Manzoni e foi um dos teatros que teve mais importância a nível operático na capital.





## **Teatro do Bairro Alto**

Foi um teatro que primou pela temática mais corriqueira e quotidiana. Aí tínhamos as óperas populares em português de António Teixeira, que as compunha em parceria com António José da Silva, “O Judeu”. Como exemplo destas co-produções operáticas temos óperas populares “*Guerras de alecrim e manjerona*” ou “*A vida de Dom Quixote de la Mancha*”, das óperas mais conhecidas do compositor António Teixeira. Este teatro também era apelidado de “Casa dos Bonecos” por ser associado aos seus espetáculos ou óperas com marionetas, de autoria dos mesmos citados acima.

## **Academia da Trindade (Teatro da Trindade)**

Foi construída na primeira metade do século XVIII e aí tínhamos em cena as óperas de cariz mais popular. Ficou completamente destruído com o terramoto, mas mais tarde foi nessa zona construído o que chamamos hoje de Teatro da Trindade. Foi neste teatro que as filhas do músico italiano Paghetti se estrearam e ficaram conhecidas como “As Paquetas”.

## **Teatro provisório da Ajuda**

Com o terramoto e a destruição de vários locais de entretenimento da época, foi necessário encontrar outras alternativas. Como tal, D. José I irá instalar no Palácio da Ajuda um teatro provisório de madeira, até conhecido como Real Barraca ou Paço de Madeira por volta de 1762 e que iria durar até finais do século XVIII, já com a sua filha D. Maria I no poder.

## **Teatro de Salvaterra**

Foi construído à semelhança da Ópera do Tejo, e inaugurado em 1753 com a ópera “*Didone Abandonata*”. A construção deste mesmo teatro contribui para a fixação da família real em Salvaterra durante grandes períodos, visto que tinham assim um local de entretenimento aquando das suas estadias no Inverno e, principalmente, na altura do Carnaval. O terramoto também teve algum impacto em Salvaterra, tendo sido assim o teatro remodelado mais tarde; será deixado ao abandono e no século XIX ficou destruído

também com um incêndio, não tendo restado praticamente nada do esplendor, daquele que seria uma pequena réplica do Teatro da Ribeira, a Ópera do Tejo.

### **Teatro provisório do palácio de Queluz**

Para além dos teatros provisórios, de madeira, que foram surgindo após o terramoto (essencialmente na Ajuda), tínhamos também um no Palácio de Queluz para os pequenos convívios da corte e para a audição de serenatas. Foi inaugurado em 1778 e acabou por desaparecer por volta de 1790, tendo sido completamente demolido.

### **Teatro Nacional de São Carlos**

Após as várias tentativas de termos um teatro local, que fosse inteiramente dedicado à ópera, eis que surge o Teatro de São Carlos em 1793.

Mandado edificar já pela filha de D. José I, a rainha D. Maria I, este teatro que resistiu até aos nossos dias teve como primeiro director musical o compositor António Leal Moreira e aí apresentou também a conhecida ópera “*A Vingança da cigana*”, cantada em português, em 1794. Após se retirar da direção do teatro, o outro compositor que assume o cargo será Marcos Portugal.

Este teatro é ainda hoje um dos grandes teatros portugueses onde temos espectáculos operáticos fantásticos. Durante o século XVIII, existiram realmente vários teatros, mas devido também ao terramoto nunca se conseguiu concretizar na totalidade o desejo da corte da existência de um teatro equivalente ao que viria a ser o de São Carlos. Assim, no final deste século e após tantas desventuras foi possível a construção e a manutenção deste teatro para que conseguisse chegar até aos nossos dias e continuamente com temporadas de ópera.

### **Teatro do Corpo da Guarda (Porto)**

Também no Porto havia interesse pela ópera, apesar de ter sido mais tardio do que em Lisboa.

Este teatro teve a sua inauguração operática em 1760, e até 1762 foram representadas as óperas “*Armida*”, “*Theseo*” e “*Alcyone*” de Lully e Marais, respectivamente.

## **Teatro de São João (Porto)**

Visto que o Teatro do Corpo da Guarda não teria as condições necessárias para os espetáculos de ópera, pensou-se em construir uma outra casa de ópera. Estes preparativos começam a partir de 1793 com Francisco de Almada e Mendonça e João de Almada e Melo. Foi inaugurado em 1798, e, curiosamente, nenhuma das obras que foram aí estreadas era uma ópera. Apesar disso era normalmente explorado por companhias de ópera, durante três meses no Inverno.



### 3. Ópera no feminino

#### 3.1. Óperas marcantes

Como já conseguimos ver, o século XVIII foi a época de excelência da ópera em Portugal. Todos os compositores dos quais temos conhecimento escreveram pelo menos uma ópera, até compositores que preferiam compor obras instrumentais experimentaram este género. Assim, não é de espantar que tenhamos no nosso repositório operático um vasto número de óperas não só de compositores italianos que para cá vieram residir mas também de compositores portugueses, muitos deles que trabalharam ou tiveram encomendas de óperas para eventos da coroa real.

Como exemplos de óperas mais conhecidas actualmente, e de algumas que já tiveram a sua récita moderna em Portugal e noutros países como é o caso do Brasil, temos:

- **La Spinalba (1739)** do compositor Francisco António de Almeida:  
Drama comico de três actos com a típica trama de qualquer ópera desta época; com a personagem principal de Spinalba – soprano – e um amor inconstante e infiel por parte do seu antes prometido, Ippolito - tenor. Temos por exemplo a ária *Con quante lusinghe* que, com um certo sentimento de desilusão e tristeza, nos mostra essa inconstância. Tem sido uma das óperas do século XVIII mais tocada no século XX e XXI, sendo por isso uma das mais conhecidas;
- **A Vingança da Cigana (1794)** do compositor António Leal Moreira:  
Considerado um drama gioco/serio em um só acto é um dos exemplos mais populares de ópera em português. A acção desta obra situa-se na zona ribeira de Lisboa do século XVIII e mostra-nos as várias relações entre as personagens da ópera, das quais são munidas de características maioritariamente cómicas. Temos Pepa, a cigana e o seu amante Chibante, sargento do exército, ou um cabeleireiro francês Monsieur Pierre ou Lambisca, uma criada esperta e despachada que nos conta através da sua ária “*Que vale a quem casa*” todas as características que um bom marido deve ter. Através desta ópera conseguimos ver vários aspectos da cultura e dos comportamentos da mulher e do homem na sociedade setecentista portuguesa);

- **L'amore industrioso (1769)** do compositor João de Sousa Carvalho:

Uma das grandes óperas deste compositor, teve a sua estreia moderna também no século XX, sendo uma das mais conhecidas. Mais uma vez, o seu género recai no drama jocoso desta vez em três actos e a sua música é agradável e fácil de ouvir tendo um estilo muito característico daquilo que se ouvia no século XVIII. O libreto tem muitas semelhanças com os libretos das óperas de W. A. Mozart, onde existem enganos, desentendimentos e casamentos, tendo personagens idênticas às que aparecem por exemplo em *Le Nozze di Figaro*. É também muitas vezes tocada apenas a Abertura da ópera;

- **Guerras de Alecrim e Manjerona (1737)** do compositor António Teixeira:

Ópera com libreto de António José da Silva, é uma ópera gioco/séria tendo por isso vários momentos de comicidade. Mais uma vez temos uma história de enganos e desentendimentos que resulta num final feliz, com o casamento dos dois casais “mais nobres” e do casal de criados, Semicúpio e Sevadilha. É uma ópera que critica não só a ópera italiana, mas também a falta de recursos existentes na época para alguns tipos de espectáculos deste género. Foi estreada no Teatro do Bairro Alto, e ficou conhecida por ser uma ópera cantada e encenada com marionetas e por ser em português apelava mais à classe mais popular da cidade. Conseguimos também ver alguns dos costumes da época, como os casamentos arranjados, os luxos e exageros e a decadência cada vez maior da nobreza;

- **Il mondo della luna (1765)** do compositor Pedro Avondano:

Drama jocoso do século XVIII, é uma das poucas óperas conhecidas deste compositor e da qual a partitura resistiu ao terramoto de 1755. Um astrónomo apaixonado-se e assim decide convencer o seu pai a viajar até à lua, para a poder desposar sem qualquer impedimento. Com libreto de Carlo Goldoni, esta história foi também musicada por outros compositores como por exemplo Haydn. Pedro Avondano ficou principalmente conhecido pela sua música instrumental e de câmara;

- **Marcos Portugal e o seu vasto repertório (finais do século XVIII e inícios do século XIX):**

Como já foi referido anteriormente, pode se dizer que este compositor foi aquele que mais se destacou nesta época sendo por isso difícil designar uma que tenha sido o epítome da sua obra. Escreveu mais de 40 óperas e para além disso, teve o privilégio de grande parte delas terem sido tocadas ou mesmo estreadas em teatros fora de Portugal. É impossível falar apenas numa ópera como grande exemplo da sua música graciosa e simples, mas ao mesmo tempo de grande qualidade de Marcos Portugal, mas temos mais alguns exemplos de dramas giocosos como “*Non irritar le donne*” (1798), “*Le donne cambiate*” (1797) ou “*La donna di genio volubile*” (1796). Também escreveu óperas com libretos em português como “*Os bons amigos*” (1786) ou “*A noiva fingida*” (1790). A partir do momento em que vai viver para Itália, começamos a ver uma maior produção de óperas com libretos em italiano. Marcos Portugal é sem dúvida um dos grandes mestres operáticos que contribuiu para que a nossa música fosse não só difundida, mas também apreciada por todo o mundo.

## 4. Pesquisa Arquivística

Para que fosse possível a análise de obras, que até à data não tinham sido estudadas do ponto de vista da personagem, como é o caso da ópera *La Vera Costanza* de Jerónimo Francisco de Lima, foi necessária uma pesquisa a nível de repertório e de revisão da literatura para assim percebermos onde se situavam as obras e manuscritos das mesmas. Ao identificar o local onde estariam os manuscritos, o próximo passo a fazer seria então a consulta dos mesmos.

Foram consideradas algumas óperas e compositores, tendo sido esta a escolhida devido à temática – cómica –, que faz com que seja considerada um drama jocoso.

A pesquisa inicial foi feita na Biblioteca da Ajuda, onde reside uma vastíssima coleção de manuscritos de obras de várias temáticas, mas onde estão essencialmente grande parte dos manuscritos de ópera que resistiram até à data. Foi feita uma leitura geral da obra e por fim retiradas as partes consideradas relevantes para este estudo, as árias das personagens femininas e também um quarteto, onde existe a interação entre as várias personagens.

Para além da partitura, tivemos também acesso ao libreto original, que facilmente conseguimos aceder através da plataforma *online* da Biblioteca Nacional.

## **5. Problemática interpretativa**

A personagem feminina na ópera *La Vera Costanza* de Jerónimo Francisco de Lima

### **5.1. O compositor: Jerónimo Francisco de Lima**

Nasceu em Lisboa no ano de 1741 e faleceu já no século XIX, em 1822. Foi um aluno da Patriarcal e estudou também em Nápoles, juntamente com o seu irmão Braz Francisco de Lima, no Conservatório di S. Onofrio a Capuana entre 1761 e 1767. Foi um dos compositores que mais proliferou na corte e o facto de ter residido alguns anos em Itália, tal como era usual fazerem-nos muitos outros compositores portugueses, fez com tivesse tido um contacto com a música italiana e revemos isso ao ouvirmos as suas obras. Quando retorna a Portugal é convidado a ser professor na Patriarcal e irá suceder o compositor João de Sousa Carvalho, sendo o novo mestre de capela e também organista a partir de 1798.

Tinha bastantes influências de outro compositor, Nicollo Jommelli, que também esteve ao serviço da corte portuguesa, no tempo de D. João V, e de quem as óperas eram muito apreciadas na corte.

## 5.2. Estudo da obra: análise musical/estética, histórica e do libreto

A ópera *La Vera Costanza* é considerada um drama giocoso, que como o próprio nome do género nos indica, é um drama com apontamentos cómicos no seu enredo. É um dos géneros mais populares na Europa do século XVIII, e veio para Portugal através da italianização que ocorreu em diversos aspectos no país, mas principalmente nas artes e, mais especificamente, na música. Foi a partir do libretista Carlo Goldoni que este género operático começou a ter mais visibilidade e a partir daí começou a se expandir pelas várias capitais europeias.

Inúmeros foram os compositores que se debruçaram sobre este libreto, como por exemplo Joseph Haydn, que também compôs, em 1779, música para esta obra. Por sua vez, este libreto teria já sido baseado numa novela com o título de “*Pamela, or Virtue Rewarded*” (1740) de Samuel Richardson. Esta novela teve bastante sucesso, e este deveu-se essencialmente ao seu sentimentalismo e à forma como era encarada a mulher ao longo de todo o enredo, o que fez com que vários compositores (desde Mozart a Piccini) escrevessem óperas com libretos baseados nesta história. O facto de a mulher ser retratada de uma forma diferente, leva-nos também para uma época em que nos situamos já muito próximos da Revolução Francesa. Talvez por essa razão acabemos por encontrar a personagem feminina com outra mentalidade e maneira de estar nesta ópera, acabando por já não existir uma ligação à mulher do antigo regime (mais submissa e devota à vontade do homem) mas sim a uma mulher com vontades e desejos próprios.

A ópera em estudo, *La Vera Costanza*, foi composta pelo compositor Jerónimo Francisco de Lima (primeiro mestre de capela do Real Seminário da Patriarcal na época), e foi estreada no ano de 1785 como um festejo de Carnaval no Real Teatro de Salvaterra, local onde a família real tinha o hábito de passar algumas temporadas, inclusive esta de festa que era a do Carnaval.

Para além da parte musical houve o contributo do trabalho de outros artistas, que na época trabalhavam para a coroa real, como Giacomo Azzolini, arquiteto teatral que foi responsável pelos cenários, Petronio Mazzoni, responsável por toda a maquinaria que foi utilizada para o espetáculo e Paolo Solenghi, que tinha a seu cargo todo o guarda-roupa dos cantores.

Tínhamos também os responsáveis pelo trabalho de bastidores e os cantores, todos homens. No século XVIII ainda tínhamos uma grande tradição de contratação de

cantores castrati, não só por ser algo a que já estávamos habituados, mas também pelas várias proibições existentes relativamente à mulher e à vida artística, num palco.

Outro aspecto interessante que podemos observar centra-se no facto de para além de todos os intervenientes desta ópera serem homens (fazendo também os papéis femininos), praticamente todos são italianos desde os cantores aos arquitetos. Aqui vemos realmente que Portugal importava desde as infraestruturas até à dita mão-de-obra para poder levar adiante este tipo de projectos musicais.

Tínhamos também a Real Capela, que acompanhava os cantores, com um grupo de músicos mais heterogéneo visto que aí sim existiam mais nacionalidades do que apenas a italiana.

Como todos os dramas giocosos da época, “*La Vera Costanza*” é uma ópera na qual devem existir personagens específicos; tem a heroína, Rosina, e o seu amante secreto, manipulador e inconstante, o Conte Errico, que tem sempre a seu lado um fiel amigo que o aconselha, neste caso o Marquese Ernesto, e uma tia protetora, a Baronesa Irene. Temos outras personagens que interferem na trama da história, como um noivo que deverá desposar Rosina, Villotto (personagem cómica e tola), a camareira da Baronesa, a Lisetta, e o irmão de Rosina, Masino (que tem sempre um provérbio para partilhar com o espectador, sendo no fim de contas o mais consciente de todas as personagens para além de Rosina). Temos também uma personagem figurante, que não fala nem canta na ópera e que irá aparecer mais no final da obra que é o filho de Rosina.

A história irá passar-se numa zona costeira, com um castelo, o Castelo de Belforte e arredores. O primeiro acto inicia-se na praia, em que a abertura orquestral da ópera, a Sinfonia, irá ser pano de fundo para uma cena de tempestade em que se começara a vislumbrar ao longe uma embarcação de onde irão sair a Baronesa Irene, o Marquese Ernesto, Villotto e a camareira Lisetta, ajudados depois por Rosina e Masino e outros pescadores/marinheiros que entram também em cena. Aqui podemos ver que a Baronesa ao se deparar com Rosina e sabendo o seu nome, reconhece que estaria à sua procura e apresenta-a ao seu futuro esposo, Villotto, com que supostamente terá um casamento arranjado.

Ao saírem da embarcação, dão de caras com Rosina e Masino, que os ajudam a sair da mesma e aí começa o diálogo entre as personagens mencionadas nesta cena. Rosina e Masino não têm ideia de quem são estas pessoas e a Baronesa Irene até exclama “*Come! Tu no conosco La Baronessa Irene?*” e o Marquês Ernesto enfatiza “*La Zia del Conte Errico tu Padrone?*”.

Aqui então ficamos a saber que as personagens que vieram na embarcação vêm ter com o Conte Errico, patrão de Masino e possivelmente também de Rosina. Todos acabam por se apresentar e a Baronesa fica a saber quem é Rosina, e o público fica também a saber que é alguém que a Baronesa estaria à procura para o casamento arranjado que iria fazer com Vilotto.

Na cena II encontram-se Masino, Rosina e Vilotto em diálogo, e Masino canta a sua ária em que critica Vilotto e afirma que ele *“una bestia sei”* e que é um jovem tolo.

Na cena seguinte, Vilotto e o Conte Errico encontram-se e aí irá começar realmente a confusão. A Baronesa queria que Vilotto casasse com Rosina e o próprio Vilotto, ao vislumbrar Rosina, apaixona-se pela sua graciosidade. Como gosta de se vangloriar, vai informar o Conte que está enamorado e prometido para um casamento, e deixa que escapar o nome de Rosina, deixando o Conte enraivecido ao perceber, pela conversa de Vilotto, que este plano foi engendrado pela sua tia, a Baronesa Irene:

*“La Baronessa dunque*

*Quì si ritrova! Oh Ciel!.. Comprendo appieno*

*Ciò, che tenta eseguir!.. Ma giuro al Cielo,*

*Se disposta ella vien... Folle, ch’ io sono*

*A sdegnarmi così! Costringer posso*

*Questo sciocco Vilotto,*

*Rosina a ricusar; ed allor quando*

*Si ostinasse il Villano,*

*La morte sposerà per la mia mano. ”*

Conte Errico não se conforma com este casamento e explica-o ao seu amigo Marquese Ernesto. Ele não sente medo do amor *“Affanni, Amico mio, non voglio al core.”* e canta de seguida a sua ária apaixonada.

De seguida vemos Rosina e Lisetta a conversarem sobre este casamento e como não faz sentido Rosina ser obrigada a se casar com Vilotto. Rosina explica à camareira que esse é menor dos seus males, pois já é “esposa” de alguém e além disso também é mãe. Rosina assim conta à sua nova confidente que ela e o Conte Errico se apaixonaram, tornando-se amantes.

Rosina entra em desespero e Lisetta tenta acalmá-la, mas Rosina segue para a sua primeira ária lembrando-se da ternura e dos momentos com o Conte. Na cena seguinte se por um lado temos o Conte a tentar dissuadir Vilotto a se casar com Rosina,



pois ela iria causar-lhe um grande desgosto, pelo outro lado temos Marquese Ernesto a exigir a Masino que convença Rosina a aceitar este casamento, mostrando assim que existem outros interesses por detrás deste casamento arranjado.

Na cena seguinte vemos a mesma insistência com Rosina, feita desta vez pela Baronesa, que teima em querer que Rosina tenha contacto com Vilotto e que se tratem já como noivos prestes a casar. Rosina, que nada pode dizer pois tem segredos a esconder da Baronesa, fica paralizada aceitando de certa forma os avanços de Vilotto, deixando também o Conte furioso.

O Conte Errico acredita nesta farsa e enciumado rejeita Rosina, quando esta se tenta aproximar dele. Assim, Rosina afasta-se ainda que com palavras de carinho para o Conte, apenas surtindo efeito interiormente pois o Conte não deixa cair a sua máscara firme de homem ciumento.

Como a Baronesa e o Marquese Ernesto não podem de todo saber da história entre Rosina e o Conte, pois afinal é uma história de amor entre um nobre e uma pescadora da qual resultou um filho, Rosina vai aceitar este casamento ou pelo menos vai fingir que o aceita para que assim ninguém suspeite de nada.

Rosina e o Conte acabam por se reconciliar por breves momentos mas são descobertos em flagrante pela Baronesa, Vilotto e Ernestro, juntamente com Masino e Lisetta que suspiram de alívio e felicidade por os verem juntos. Esta reconciliação não dura muito tempo pois Conte Errico aperceb-se que a sua tia e todos os outros os viram, rejeitando novamente Rosina, o que a deixa completamente desolada e confusa. O Conte diz assim que não quer estar acorrentado a ninguém e que prefere viver uma vida de liberdade:

*“Il mio cor non vuol catene,  
Vuol goder la libertà.”*

Entramos então no acto II, com Lisetta e Masino, que em conversa conta a este último que o Conte abandonou Rosina e também ao seu filho e que foram amantes; Masino, criticando esta partilha da parte de Lisetta, deixa-nos com um provérbio, como quem diz que não se pode confiar numa mulher para guardar segredos:

*“Perchè un segreto*

*In bocca d' una donna  
È palese a ciascum"*

Lisetta canta a sua ária, dizendo-lhe que ela não é como esse tipo de mulheres, linguarudas que andam por aí a “espalhar bisbilhotices”.

Encontramos muitas vezes o Conte a suspirar de arrependimento e a proclamar o seu amor por Rosina, mas admite que também tem um grave problema com o compromisso.

Na cena seguinte Ernesto, Vilotto e Rosina encontram-se os três na sala, e Marquese Ernesto pede a Rosina para dar a mão a seu esposo. Rosina rejeita e pergunta-lhe o porquê desta insistência toda com este casamento. Ernesto explica-lhe que é enamorado da Baronesa Irene e que caso este casamento não aconteça, que ele não pode ter o seu “bem” a seu lado.

Damo-nos conta de mais um mal entendido, quando o Marquese Ernesto explica na ária a sua situação e o seu amor pela Baronesa, quando esta entra e apanha-o em frente a Rosina, pensando que se estaria a declarar a ela, chamando-a de sua rival. O Conte vendo toda a cena entra insultando Rosina, e até a própria camareira Lisetta fica abismada e diz que ela seduz todos os homens que encontra:

*“Va, furbaccia, lusinghiera,  
Vuoi con tutti far l' amore;  
Che vergogna, che rosore!  
Non ti posso sopportar.”*

Rosina, perante tal injustiça, sai e vai ter com seu irmão Masino com o qual desabafa através da sua ária *“Misera, chi mi aita?”*.

O Conte, louco de ciúmes, irá então engendrar um plano com Vilotto para assassinar Rosina e também o seu irmão Masino, alegando que esta mulher não é digna dos seus sentimentos e que é uma mulher pérfida. Lisetta confronta Conte Errico e diz-lhe por fim que Rosina é realmente inocente de todas as acusações, que nunca foi infiel ou inconstante, mas o Conte já tinha o seu plano e Vilotto ia já a caminho para matar os irmãos...

Na próxima cena vemos Rosina na sua casa, uma casa rústica simples do campo, com o seu filho de mão dada e aí canta a sua dor e desespero.

Masino, enquanto dormita, sofre a tentativa de assassinato por parte de Vilotto, mas acorda no momento certo. Vilotto é apanhado também por Lisetta, que corre em busca de ajuda, quando os dois encontram-se já a lutar. Ao se juntarem a Masino e Vilotto, todos procuram também Rosina, e aí Masino diz que ela se foi embora para longe.

Por fim, o Conte Errico encontra Rosina e pede-lhe perdão; Rosina apresenta-lhe também o seu filho, e o Conte fica radiante ao o ver e os restantes ficam surpresos com a situação.

Chegamos por fim ao terceiro e último acto, onde temos a moral da história:

Lisetta acaba por se juntar Vilotto, que mesmo sendo um jovem sem juízo, é um pobre coitado influenciável que sofre nas mãos dos inteligentes Marquese Ernesto e da Baronesa Irene.

A Baronesa e Ernesto analisam toda a situação e como foi capaz uma pescadora de se meter em tal confusão.

O Conte Errico e Rosina, apesar de ainda com dúvidas relativamente à constância dos sentimentos um do outro, sentem-se felizes por estarem novamente juntos e com o seu filho.

Termina então a ópera com todos os personagens em palco, Rosina e Conte felizes, Baronesa e Marquese Ernesto, Vilotto e Lisetta que anunciam a sua “relação” e Masino que iria terminar com mais um dos seus provérbios mas que não se lembra:

*“Che gran proverbio  
È quel, che dice...”;*

Rosina pede piedade à Baronesa e que se por um lado esta sente algum ódio por ela, que não o sinta pelo seu filho (Baronesa beija a criança, dizendo que percebeu o engano e que é de louvar que depois de tudo o que aconteceu, que a promessa de Marquês Ernesto é um raro exemplo da “verdadeira constância/la vera costanza” e que tal se deve aplaudir por todos).

A ópera termina com o coro :

*“Benchè gema un alma oppressa,  
Mai non perde la speranza;  
Se conserva la Costanza,*

*Se la regge la virtù.”*

Apesar de ter uma alma oprimida, esta não perde a esperança e se mantiver a constância, reinará a virtude (ou seja, se formos constantes e fiéis, daí resultarão coisas positivas).

Este libreto tem todos os componentes de uma verdadeira ópera buffa ou dramma giocoso; temos as personagens inteligentes e que tentam engendrar um plano para que as coisas corram a seu favor (Baronesa e Marquese Ernesto), temos a personagem buffa e tola, Vilotto, a empregada/camareira esperta e despachada, Lisetta, o jovem apaixonado que por isso mesmo é inconstante quanto aos seus sentimentos, e por fim as personagens que são mais coerentes acabam por ser Rosina e o seu irmão, Masino. Masino tem alguns aspectos cómicos também, como a questão dos provérbios, e Rosina é realmente a alma sofredora de toda esta ópera, podendo quase ser uma personagem de uma ópera séria devido ao seu sofrimento e pela manipulação que lhe é infligida. Apesar disso vê-se metida numa confusão gerada por outros e que se vai agravando por má sorte e por ser apanhada em situações no local errado, à hora errada.

A ópera satiriza certos aspectos da sociedade da época, como a crença de que não se podia confiar nas mulheres e na sua fidelidade de sentimentos, mas principalmente como esse panorama nos é mostrado pelo homem que está verdadeiramente a enganar a mulher (como é observado na relação entre o Conte e Rosina). Põe em causa também a situação de superioridade social da nobreza, que tinha um status a manter e que só por isso têm que ser respeitados e conhecidos (como acontece inicialmente quando Rosina e Masino se encontram pela primeira vez com a Baronesa e esta os questiona por não saberem quem é).

Para além disto, temos também a categorização das vozes por estratos sociais, que como vemos em noutras óperas ou mesmo mais tarde em Mozart (que critica assim o Antigo Regime), onde é mesmo muito evidente esta categorização; O Conte tem uma voz de tenor, sendo o “herói” da história, e por exemplo Vilotto tem uma voz mais grave de baixo/barítono, provavelmente idêntico ao que se via nas outras óperas buffas como o chamado baixo buffo que seria considerada uma das personagens mais cómicas. As personagens femininas são todas soprano, sendo que a Baronesa tem uma tessitura que se pode considerar mais grave (não se mantendo tanto nos agudos e mais na zona média, podendo ser algo como soprano lírico) e Rosina e Lisetta que têm um registo mais leve e de certa forma, mais agudo.

A nível musical é aquilo que se poderia considerar uma típica ópera italiana na época, tanto a nível estilístico como de harmonia. Tem uma orquestra de duas flautas, duas oboés, fagote, duas trompas em fá, dois trompetes em sib e orquestra de cordas, com baixo contínuo. Os recitativos das personagens são recitativos são os chamados *recitativi accompagnati*, ou seja, em vez de serem com cravo como acontecia anteriormente, são acompanhados pela orquestra de cordas neste caso. Falando genericamente a nível de ritmos mais utilizados observei que são os ritmos de 2/4 ou C (4/4) e a abertura da ópera está inicialmente na tonalidade de Si bemol maior, apesar de vermos claro alterações de tonalidade ao longo da obra.

## 6. Construção da personagem

No teatro existem vários tipos de métodos para a construção da personagem. Os actores têm uma vasta lista por onde escolher, desde a Antiguidade até ao século XX.

Apesar disso, os tempos foram evoluindo e com eles as próprias técnicas de construção da personagem. No século XX surgiram técnicas/métodos que possibilitaram aos actores um maior envolvimento com a sua personagem e, por sua vez, proporcionou também aos cantores de ópera esse mesmo envolvimento e proximidade com as suas personagens. O cantor de ópera está, ou devia estar, sempre a par e par com o actor visto que não só lhe é exigida toda a técnica vocal, que vai sempre evoluindo ao longo da sua carreira, mas também porque precisa de interpretar as árias e recitativos que está a cantar, tal como um actor interpreta os seus textos.

Para este trabalho várias foram as técnicas encontradas a nível teatral para a construção da personagem. Apesar disso decidimos nos focar naquelas que vimos serem as mais utilizadas desde sempre pelo actor contemporâneo e que são mais compatíveis com o actor/cantor de ópera.

Um dos métodos desde sempre mais utilizados e que funciona como base para a construção de personagem é o chamado Método Stanislavski, que tem o nome do seu autor.

Constatin Stanislavski foi um actor e director de teatro do século XIX, onde esteve durante cerca de quarenta anos no Teatro Nacional de Moscovo. Viveu até 1938, mas o seu método ficou bastante conhecido como uma das ferramentas chave para a representação no século XIX, sendo até aos nossos dias um dos métodos que mais se utilizam em todo o mundo, na área de representação.

Porque é este método tão importante?

Stanislavski acreditava que o actor devia estabelecer uma relação íntima com a personagem, para que existisse uma identificação e ligação entre ambos; só assim o actor conseguiria transmitir as emoções e as intenções da personagem da melhor forma:

*“... a primeira fase do pesquisador (Stanislavski) é caracterizada pela memória emotiva, na qual o pedagogo afirma que, para interpretar com emoção, o ator deve lembrar-se de factos emotivos que ocorreram em sua vida pessoal e usá-los como estímulo para a*

*criação cênica.*” Noy, Bia Isabel. Nau literária: crítica e teoria de literaturas. Uma visão sobre o processo criativo do ator – o literário no teatral. 2014

Esta foi a primeira abordagem relativamente à criação da personagem de Stanislavski, mas à medida que foi incorporando isto na sua vida como actor, ia também passando este seu método para os novos actores da época, e assim foi observando que nem sempre este método era eficaz:

*“... Stanislavski compreendeu que as emoções não devem ser o impulso que gera uma acção corporal, e sim o contrário.”* Noy, Bia Isabel. Nau literária: crítica e teoria de literaturas. Uma visão sobre o processo criativo do ator – o literário no teatral. 2014

Isto quer dizer que as acções é que são o despertar das emoções, ou seja, o actor agindo como a personagem, irá acabar por adquirir as emoções da mesma, conferindo realismo a sua interpretação.

Stanislavski é apologista de que o ator deve dominar completamente a personagem e as suas origens, a sua forma de agir e de pensar para assim ser o mais natural e real possível em palco. O actor tem de ser verosímil em palco e apresentar-se como se fosse efetivamente essa personagem, de tal forma que o público não conseguirá entender quem é o actor e quem é o personagem, havendo apenas uma linha ténue que os separa. Valoriza, portanto, a parte psicológica em detrimento da parte social da personagem.

*“...este elo entre o aspeto exterior das suas naturezas e a ação recíproca dos dois deve ser desenvolvido [...] ao ponto de se transformar num reflexo instintivo, inconsciente, instantâneo”.* Stanislavski, Constantin. A construção da personagem. Editora Civilização Brasileira, 2001.

Este é por isso uma das técnicas de construção de personagem em que se basearam os actores durante todo o século XX, e que é ainda hoje utilizada e estabelecida em grande parte dos sistemas de ensino teatral. Existem outras técnicas ou métodos de construção de personagem que podem ser pertinentes para o nosso estudo das personagens femininas na ópera *“La Vera Costanza”*, como o de Bertold Brecht.

Falando primeiramente de Bertold Brecht, que foi contemporâneo de Stanislavski, viveu até 1958. Era um dramaturgo e encenador alemão que nos propôs também um método de construção da personagem, que vai contra tudo aquilo que foi mencionado acima, relativamente ao método de Stanislavski.

Para Brecht, o objectivo primordial de qualquer tipo de arte era o de ensinar algo; a arte tinha de ter um carácter essencialmente pedagógico fosse no seu conteúdo ou na forma como se apresentava. Para ele o texto tinha maior importância, e trabalhava a nível cénico sobre as possibilidades que este mesmo texto tinha relativamente à representação. Assim, a personagem em si não era destacada, mas sim o sentido geral do texto, em que os actores não interpretavam personagens reais, como em Stanislavski, mas sim fictícias.

*“O ator e o espectador deveriam distanciar-se um do outro e cada um de si próprio durante o espectáculo, não tornando dessa forma compreensível o homem que era representado, mas mostrando o que acontecia. Ele recusava a interpretação à base da emoção, pois não queria que fosse atingido o elemento afetivo do espectador, não comprometendo assim segundo Brecht, a lucidez de seu raciocínio e de sua razão, embora falasse que não era para a emoção ser banida da representação, mas que ela deveria ser a portadora de ideologia, daí deveria ser seriamente controlada.”.* Simões, Edson. Encontro: Revista de Psicologia. Vol.13, Nº19, Ano 2010. A Construção da personagem no teatro pelo olhar da psicologia social.

Assim conseguimos observar que o método de construção de personagem de Brecht, é completamente contrário ao de Stanislavski, que se baseava praticamente apenas nas emoções do personagem. Brecht, se baseava no texto como objeto de ensinamento ao público, quase como se com ele conseguisse transmitir algum tipo de conhecimento.

Outro método bastante interessante que merece ser mencionado é o de Tadashi Suzuki.

Suzuki é um dos directores teatrais mais conhecidos no Japão. Fundou a Suzuki Company of Toga e transformou uma vila num centro teatral internacional, para espalhar o seu conhecimento sobre o teatro e também sobre juntar o conhecimento oriental e ocidental nestes espaços.



Suzuki fala-nos do seu método como algo transcendental, e faz uma ligação entre a energia não-animal e a energia animal. Ele quer com isto dizer que nos tempos que correm, existe a utilização da energia animal, como meio de comunicação entre todos os seres humanos, sendo esta comunicação uma das habilidades que são utilizadas de forma completa por nós, visto que o fazemos usando a nossa energia animal. A energia não-animal é designada pelo uso da tecnologia, cada vez mais presente nas sociedades modernas.

Ele faz uma ponte entre o que se passa na sociedade e o teatro, tendo por um lado a modernização (utilização de luzes, aparelhos de som, maquinaria de cenário, etc.) e a energia animal, neste caso dos actores. Para Suzuki devemos nos questionar sobre esta relação entre ambas as energias e de que forma elas podem coexistir de forma equilibrada, neste caso, na encenação de uma peça de teatro.

*“A modernização desmembrou as nossas potencialidades físicas da nossa essência. O que eu estou a tentar fazer é restaurar a totalidade do corpo humano no contexto teatral, ...”* Suzuki, Tadashi. A Cultura é corpo. 1984

Suzuki dá grande importância à energia animal, sendo por isso mais importante numa peça o actor do que toda a maquinaria e cenários envolvidos. No método Suzuki, para além do actor ter que se dedicar inteiramente à procura de meios que o estimulem a encontrar a sua expressividade e sensibilidade perceptiva, também tem que se dedicar a nível físico de forma bastante árdua, com treinos intensivos, que acabam por preparar não só o corpo, mas também a mente do actor. A relação entre corpo e mente está intrinsecamente ligada neste método, visto que é assim que o actor consegue encontrar o seu equilíbrio para conseguir interpretar a personagem.

No caso concreto da ópera que estamos a estudar, pensamos que o estudo do texto é realmente algo que é essencial, mas não da forma como Brecht nos apresenta; Suzuki apresenta-nos um método bastante intenso, tanto a nível psicológico como físico, que para a preparação de uma ópera poderia ser interessante, mas no caso de *“La Vera Costanza”*, talvez um tanto ou quanto demasiado introspectivo. Como estamos a tratar de um drama jocoso, que nos é apresentado com cenas do quotidiano da época, com alguns episódios cómicos, chegamos à conclusão de que o método mais aconselhado, como já foi dito neste caso específico, seria o método Stanislavski.

Este método acaba por nos conseguir aproximar das personagens (através também de um estudo prévio da época e do próprio libreto), de uma forma mais intuitiva e emotiva; conseguimos ver através daquilo que dizem, que nos cantam, como é a sua forma de agir e aquilo que realmente sentem. Isto acaba por conseguir dar ao cantor/actor uma perspectiva de como seria estar na pele daquela pessoa, naquela época e naquele contexto, sendo por isso para mim enquanto cantora o método mais eficaz na interpretação e construção de qualquer uma das personagens femininas que nos são apresentadas nesta ópera.

No quadro a seguir podemos já ver que personagens existem nesta obra e as pequenas descrições que aparecem no início do libreto, que nos dão já uma ideia do que é pretendido, a nível de acções e emoções, das mesmas:

## 6.1. Os diferentes tipos de personagens e as suas personalidades

Personagens femininas	Personagens masculinas
Rosina pescadora, irmã de Masino e apaixonada por Conte Errico (soprano)	Conte Errico jovem inconstante, noivo secreto de Rosina (tenor)
La Baronesa Irene Tia do Conte, amante de Marchese Ernesto (soprano)	Marchese Ernesto amigo do Conte, amante da baronesa  (tenor)
Lisetta camareira da baronesa (soprano)	Villoto jovem rico, mas tolo, destinado a casar-se com Rosina (barítono/baixo)
	Masino  chefe dos pescadores, irmão de Rosina (barítono/tenor)

## 6.2. Árias – Análise das personagens femininas

Nesta obra temos três personagens femininas predominantes, Rosina que é a personagem principal, a Baronesa Irene que é a personagem que tenta contornar as situações a seu favor, e Lisetta a camareira esperta.

Vamos então nos debruçar nas árias destas três personagens e analisá-las com mais pormenor:

### Ária de Baronesa Irene (Acto I)

Esta ária é antecedida pelo diálogo entre Rosina e a Baronesa, sobre o casamento supostamente arranjado entre Rosina e Vilotto (com o qual ela não quer de todo casar). Aqui a Baronesa em tom um pouco jocoso, explica a Rosina que a chama do amor logo virá, face ao argumento que Rosina utiliza em relação a este casamento.

A ária está em Sib M, e a personagem da Baronesa é acompanhada por oboés, fagote, trompetes, cordas e baixo contínuo; começa num Allegro existem muitos motivos em stacatto que dão entrada ao início de algumas frases da Baronesa. Existem bastante virtuosismo havendo partes com semicolcheias vocalizadas e também temos a conhecida repetição de frases para dar ênfase ao texto e interjeições como “nò” (não). Apesar de na sua estrutura não vermos separações exactas, a partir da parte musical e do texto percebemos que estamos perante uma ária da capo, com estrutura ABA, sendo a parte B mais calma onde a Baronesa explica a Rosina que quando o amor aparece nunca mais existe calma no seu peito (coração).

(A) Non s'innalza, non stride sdegnoza

Debil fiamma, se l'aura non spira;

Ma se il vento d'intorno fi aggira,

Debil fiamma un incendio si fà.

(B) Così amor se l'accende il diletto,

Più nel petto – riposo non ha.

## Ária de Rosina (Acto I)

Esta ária é acompanhada por uma orquestra de flautas, trompas, cordas e baixo contínuo e encontra-se na tonalidade de Fá Maior e é um 2/4, num andamento mais lento que o anterior Andante.

Nesta ária Rosina encontra-se com a camareira Lisetta, quando lhe conta que ela e Conte Errico são amantes. Perante a sua situação desfavorável com este novo casamento arranjado, Rosina relembra os momentos que teve com o seu amado Conte Errico e a sua tristeza por este a ter abandonado depois da sua história de amor. Apesar de se poder considerar de certa maneira uma vez é uma ária da capo, pois começamos com a parte A que intercala com a parte B, a forma desta ária é ligeiramente diferente repetindo novamente a parte B e terminando aí a ária. Na parte B passamos então para um Allegro, e dinamicamente para uma parte mais forte da ária pois a personagem está de certa forma enraivecida por ter sido abandonada; temos um forte da orquestra no acorde em que Rosina canta num sol agudo “*che crudel*”, para demonstrar a sua dor.

(A) Con un tenero sospiro,  
Ah Rosina, mi diceva;  
E la mano mi stringeva  
Tutto affetto, e tutto ardor.

Poi con viso languidetto,  
Con le lacrime sul ciglio,  
La baciava con rispetto,  
E spargea di pianto ancor.

(B) Come, oh Dio! potè l'ingrato  
Quì lasciarmi in abbandono?  
Che crudel destin spietato!  
Che tiranno infido cor!

## Ária de Lisetta (Acto II)

Esta ária passa-se na cena em que Masino e Lisetta conversam sobre Rosina e sobre o facto de Lisetta ter deixado escapar o segredo de Rosina, fazendo com que Masino soubesse da sua história. Um 2/4, Andante em Sol M, com apenas orquestra de cordas, dá-nos a introdução para uma ária leve e cómica, com várias palavras relativas todas sinónimos de mexeriqueira, linguaruda, bisbilhoteira, cuscuvilha, etc. Lisetta, de algum modo ofendida, defende-se dizendo que não é dessas mulheres linguarudas e cuscuvilhas que se encontram por aí (dizendo quase como se só houvesse esse tipo de mulheres na sociedade). Exemplifica alguns dos comentários que são normalmente feitos por cuscuvilhas e afirma que não suporta de todo esse tipo de mulheres. Utiliza interjeições como “Eh!” para chamar a atenção de Masino, dizendo o que supostamente uma mulher bisbilhoteira diria sobre outra que passasse na rua.

Existem três partes distintas nesta ária, a primeira estrofe em que Lisetta nega que é linguaruda e que não consegue guardar segredos; a segunda estrofe em que “faz pouco” e critica o tipo de mulher bisbilhoteira (que por sua vez faz juízos de valor de todas as outras à sua volta) e a última estrofe em que conclui o seu desdém por essas mulheres. Faz uma referência à raposa (“*volpe*”), comparando o animal à mulher, visto que é um animal em que não se pode confiar sendo de certa forma malandro e manhoso.

Musicalmente é uma ária leve e cómica, tendo os primeiros violinos com os motivos musicais principais, dando praticamente sempre as deixas musicais à soprano; repete duas vezes a seguinte estrutura ABC.

(A) Io non son di quele donne  
Linguacciute, chiacchierine,  
Che se zitte stanno un poco,  
Già si sentono crepar.

(B) Eh! La tale, è una civetta,  
Che con tutti fa all'amore.  
Eh! Quell'altra, è una fraschetta,  
Ciarla, e mormora a tutt'ore:  
Quell'è vecchia, e fa la pupa:  
Fa colei la modestina;

Ma che volpe sopraffina,  
Cerca tutti corbellar!

(C) Tutte in somma voglion dire,  
Vuon tagliare, vuon cucire:  
Maledette linguacciute,  
Non le posso sopportar.

Rosina (Acto II - Scena VII)

Num andante sostenuto, começando com piano como dinâmica, Rosina exprime a sua tristeza. Acompanhada somente pelas cordas começa a sua ária, com um pedido de ajuda, também divina e questiona o porquê de toda esta injustiça e onde estão os seus pecados por tamanha lhe estar a ser infligida tamanha dor. Sente-se confusa, pois não sabe se deve realmente partir com o seu filho para longe de todos.

Os andamentos alternam entre o tempo primo (andante sostenuto) e allegro para demonstrar o desespero de Rosina nas partes em andamento mais rápido e com dinâmica mais forte; quando esta faz perguntas, a orquestra responde e de seguida Rosina faz novamente outra questão, quase como se fosse a orquestra o seu Deus e lhe desse algum alento. Esta secção repete mais uma vez antes de passarmos para a parte da ária "*Dove fuggo, ove m'ascondo*" (Allegro).

(Andante sost.) Misera, chi mi aita?

Chi soccorso mi dà... Ma, oh Dio! che spero?

Chi chiamo? A chi mi volgo?

Un sol pietoso per me piu non si trova: ove (dove) son mai?

(Allegro) Ditemi, oh Stelle ingrato, in che peccai?

(Tempo di prima) Ma che penso!... che so?...vado...Ma dove?...

Dove rivolgo il piede? E il figlio, oh Dio!

Come potrò salvar? Io gelo! Io tremo!

(Allegro) In così rio martire;

Nè so quivi restar, nè so partire.

(A - Repete)

Dove fuggo, ove (dove) m'ascondo  
Senza ajta (aiuta), e senza scorta!  
Vado...resto...mi confondo...  
Ah non ho chi mi conforta,  
Chi mi uccida per pietà  
(B - Repete)

Esta segunda parte da ária já tem na sua instrumentação flauta e fagotes para além das cordas. Começam então num allegro, que nos remete não só para a fuga de Rosina, mas também para a sua indecisão perante fazê-lo e à confusão que sente com tudo o que se passa à sua volta. Sente-se mais uma vez completamente só e desolada, dizendo que assim sendo alguém a mate, por piedade, repetindo a frase múltiplas vezes no final desta secção.

Podemos possivelmente considerar que esta ária teria uma estrutura mais livre, podendo ser feita como ária da capo também. Na partitura apenas temos a indicação de barras de repetição no final de cada das duas secções, que a meu ver pode ser sinal de ária da capo (secção A podendo ser repetida uma vez passando para secção B, que se repete também terminando aí ou cantando a secção A uma vez apenas, passando para B e terminando em secção A, tal como uma ária da capo).

Rosina (Acto II, cena XI)

(Largo) Eccomi giunta al colmo  
Della miseria umana; afflitta, e stanca  
Più non mi reggo in piè; ma per salvarti,  
(Allegro) Caro figlio, si fugga... vieni, oh Dio!  
Tu mi guardi, e ti arresti?  
(Largo) Ah perchè mai nascesti?  
Da una Madre infelice!..  
(Allegro) Più non si tardi, andiamo...  
Scogli amati, vi lascio; e voi capanne,  
(Largo) Che foste un dì presenti  
Al mio funesto amore,  
(Allegro) Compiangete i miei casi, e il mio dolore.



Esta secção introdutória à ária que se segue, tem muitas variações de andamento, uma vez mais para mostrar que a personagem se encontra num estado de confusão, de querer fugir mas de querer ficar, não sabendo bem como agir. Mostra que a nível psicológico também se encontra debilitada, tanto estando triste, furiosa ou nostálgica com memórias do amor vivido.

(A) Care spiagge, selve, addio,  
Io mai più ti vi rivedrò.  
Se vedete l' Idol mio  
Dite pur, che la Rosina  
Poverina se n' andò.

Care spiagge, selve addio,  
Io mai più ti vi rivedrò.

(B) Deh non pianger, mio tesoro,  
Che di pena moro anch' io,  
E resistere più non so.

Aqui vemos Rosina a despedir-se do local onde mora, encontramo-la na sua casa rústica, e diz adeus às praias e aos bosques, que nunca mais irá voltar a ver. Pede para que se virem o seu amado que lhe digam que ela, pobrezinha, foi se embora para nunca mais voltar.

A estrutura desta parte da ária musicalmente não se parece com uma ária da capo, apesar de poeticamente o parecer. Passamos da secção A para B e voltamos a repetir parte da secção A; a única alteração de andamento de Largo para Allegro acontece na repetição da parte A no final da frase "*mai piu ti rivedrò*", compasso 75. Isto talvez ocorra mas dar mais uma vez ênfase ao estado emergente de Rosina e para a sua fuga.

Segue-se um exemplo de recitativo, seguido da ária em que Rosina fala para seu filho:

Caro figlio, partiamo:  
Ci farà scorta i Ciel... E quale ascolto  
Confuso calpestio!.. Potessi almeno  
Ritrovare un asilo  
Per custodir quest' innocente... Oh Dio!

Dove n' andrò? Ma quivi in questa Torre  
Mi asconterò per ora... Il Cielo, il Mondo  
Mi vuole oppressa, e solo ancor m' avanza  
Fra le sventure mie la mia costanza.

## 7. Estudo comparativo: personagens e a mulher do século XVIII

Conseguimos observar que no século XVIII existiram muitas revoluções a nível de ideais e mentalidades. Não só isso foi possível à nova ideologia das luzes, que nos abre a mente para novas ideias, que é o Iluminismo, que chega até nós através dos franceses Voltaire, ou mesmo Diderot, mas também devido a vários acontecimentos que ocorreram na época como a Revolução Francesa e um outro, para nós portugueses mais intenso e preocupante na época, que foi o Terramoto de 1755.

Este acontecimento foi efetivamente falado até pelo próprio Voltaire, no seu *Poème sur le desastre de Lisbonne* onde põe em causa o racionalismo e a organização ideal do mundo defendida por outros filósofos como Christian Wolff.

Queremos com isto dizer é que o século XVIII foi uma época de mudanças, em todos os sentidos, e com isto vemos que começa a emergir também uma mudança definitiva nas normas e comportamentos das mulheres. Podemos quase dizer que tudo o que se escreveu na altura sobre a reivindicação do estatuto da mulher, da sua situação como esposa ou mulher solteira, sobre como se apresentava em público e como foi adquirindo cada vez mais um espaço na sociedade como elemento de importância, foram os primeiros passos de um, pode se dizer, feminismo.

Poderíamos mencionar alguns textos relevantes na questão de estudo de género como Butler ou mesmo Foucault, mas tendo em conta de que nos encontramos a fazer uma ponte entre aquilo que se observava em termos comportamentais no século XVIII, a nível feminino mas também masculino, pois através deste conseguimos também ver a forma como era vista a mulher na época. Por isso será mais vantajoso compararmos certos aspectos que vemos retratados em textos da época e em estudos feitos já sobre a questão com as personagens em que estamos agora a nos debruçar.

Como já vimos, temos nesta ópera três personagens femininas, cada uma com uma personalidade bastante distinta; através das suas acções e reacções a outras personagens conseguimos retirar mais aspectos da sua personalidade que não vemos somente com o texto.

Temos, portanto, um exemplo da classe social considerada mais alta na época, a nobreza, com a Baronesa Irene, e outras duas personagens de classe mais baixa, considerando Lisetta um pouco acima de Rosina, visto que era a camareira da Baronesa.

Temos portanto:

Baronesa Irene (nobreza)
Lisetta (classe baixa; camareira)
Rosina (classe mais baixa; pescadora)

A ostentação, neste caso mais a nível comportamental pois não temos indicação de que o fosse a nível de vestuário, encontramos com a Baronesa em exclamações como por exemplo *“Come! Tu no conosci La Baronessa Irene?”*, mostrando assim que o seu título e classe social são dignos de serem conhecidos por toda a sociedade. Podemos ver que a ostentação da sua classe social é algo importante, característica que encontramos nesta época, não só nas mulheres mas também nos homens. A Baronesa é também um exemplo de que uma mulher consegue ser inteligente e que consegue planear algo a seu favor, como o casamento de Rosina/Vilotto para assim poder ficar com o seu amante, Marquese Ernesto.

A personagem de Rosina demonstra aquilo que no fundo uma mulher deveria ser; apesar de termos já visto que houve muitos avanços na mentalidade dos homens e mulheres já no século XVIII, ainda é considerado que a mulher seja verdadeiramente honesta e fiel, que é aquilo que no fundo Rosina é, pura de alma e coração. Mostra-nos também que a mulher pode e deve já ter alguma liberdade para escolher o homem que ama, e que é facilmente enganada por esse homem. Como a mulher era considerada um ser inconstante a nível emocional, é natural que a culpa aqui recaía em Rosina, que é uma jovem com uma certa inocência. Existe uma pequena crítica feita ao Conte Errico, como que nos mostrando quem realmente não consegue assumir um compromisso (algo que acontecia na época) mas passa imediatamente essa culpa para Rosina quando esta se vê metida numa confusão iniciada pela Baronesa e Ernesto.

Rosina é então a mulher obediente e conformada (assume o casamento ao qual é obrigada), silenciosa (tenta manter a sua relação com o Conte em segredo, primeiro por

ser com alguém de classe superior à sua mas também para não lhe arranjar problemas) e trabalhadora (tem a profissão de pescadora, junto do seu irmão Masino).

Lisetta por outro lado mostra-nos uma mulher mais bem resolvida consigo, de certa forma “despachada”, com bastante energia. Na sua ária vemos uma evidente sátira ao que poderia acontecer com as mulheres da época, criticando fortemente a mulher que fala e julga a vida dos outros; mais uma vez remete-nos para a lembrança de que a mulher deveria ser discreta e recatada.

Apesar de vermos algumas críticas/sátiras feitas de acordo com aquilo que a mulher da época deveria ser, vemos também que no discurso de qualquer uma delas existe já uma maior liberdade de expressão do que aquilo que encontramos anteriormente.

Nunca se pensaria em colocar num libreto a frase “*Vuoi con tutti far l’ amore*;”, quando Lisetta se refere a Rosina pensando que ela estaria a seduzir também Marquese Ernesto. Outro exemplo de evolução de mentalidades também se pode observar com o simples facto de Rosina ter tido um relacionamento com Conte Errico, sem estarem casados, e dele ter um filho.

Este tipo de situações acontecia e desde sempre iria acontecer, mas ao estarmos a ouvir numa ópera da corte este tipo de enredo, vemos que realmente existe cada vez mais abertura para aceitação de uma maior liberdade para a mulher, apesar desta continuar a ficar seimplemente pelo papel, pelos textos, poesia, etc.

Foi um longo caminho que teve que ser percorrido pelas mulheres até terem uma certa liberdade de expressão; de certa forma será sempre um evoluir de comportamentos pois o ser humano nunca conseguirá chegar ao epitome da perfeição, até em questões de igualdade entre géneros.

## 8. Conclusão

Todo o processo deste trabalho se mostrou bastante interessante, inicialmente pela pesquisa de possíveis óperas para estudo, o que fez com que conhecesse cada vez mais o espólio de partituras e até nomes de compositores desconhecidos que também tinham composto várias obras e em como a estética da música feita em Portugal no século XVIII se assemelha à feita em Itália na mesma época. Para além da questão musical, inerente a este trabalho, através da leitura de livros e artigos, foi atingida uma melhor compreensão também do funcionamento de todo o trabalho de bastidores, desde contratações de músicos, formações das orquestras, a montagens de palco e construção de teatros. Assim conseguimos conhecer também alguns nomes que estão na pré-produção de um espectáculo. Isto fez-nos ver que a importação ou italianização não era simplesmente estética e musical, mas também de grande parte da mão-de-obra que trabalhavam para a ópera, inclusivé costureiros e arquitectos.

Um dos aspectos mais interessantes desta pesquisa foi o enfoque na situação da mulher no século XVIII, que para ser melhor compreendida teve de ser suportada também por algumas informações de épocas anteriores. Com isto conseguimos perceber como foi evoluindo o seu lugar na sociedade portuguesa, mais especificamente nas grandes cidades pois é daí que obtivemos mais informação. Vemos o que foi necessário fazer para ter o seu devido espaço na sociedade, quais as suas conquistas e como foram ganhando alguns dos seus direitos, como foi o da educação. A mulher era vista, como foi já referido, como um ser de alguma forma demoníaco. Esta visão da mulher foi sendo alterada, de forma muito lenta, mas mesmo assim é interessante observar como tudo isto aconteceu e que não eram só mulheres que lutavam pelos seus direitos, mas também alguns homens. Apesar disso, Portugal estaria ainda muito atrás daquilo que acontecia nos restantes países da Europa; a situação da mulher foi-se alterando, sim, mas muito lenta e progressivamente até ao século XX, onde são observadas alterações significativas no seu papel na sociedade.

Todas estas novas informações e melhor compreensão das mesmas vão permitir-me a mim, enquanto intérprete, de conseguir ter uma melhor interpretação historicamente informada.

Juntamente com isso, ter um conhecimento mais aprofundado de alguns dos métodos de construção da personagem como Stanislavski, também irá contribuir para uma melhor interpretação da personagem em si, dando ao público uma ideia mais real da personalidade da mesma, das suas angústias, medos e alegrias. Estes métodos por

vezes não são levados tão em conta para os cantores, mas são de extrema importância principalmente para intérpretes de ópera.

Todo este estudo das personagens, neste caso femininas, conjugado com toda a contextualização histórica, social e musical irá enriquecer imensamente a performance do cantor enquanto intérprete. Por isso, quando é dado a um cantor um papel operático, este para atingir o objectivo último de uma performance o mais real e próxima da personagem possível, deveria ter em conta todos estes passos. Desde o estudar e entender a conjuntura histórico-social da época em que foi composta a ópera, entender o aspecto a questão específica da mulher e o local em que se encontra, o estudo de todo o *libretto* percebendo como as personagens se relacionam entre si e a análise musical conjugada com isso. Assim, o cantor conseguirá tirar o melhor partido da sua personagem e isso irá transparecer para o público.

Para além das questões acima referidas, pensamos que também é igualmente importante esta partilha de opiniões (de performance, construção do personagem, problemáticas interpretativas) entre cantores, e por isso mesmo devemos partilhar as nossas pesquisas nesse sentido pois poderá eventualmente ajudar outros colegas que tenham que se centrar neste tipo de óperas. Enquanto músicos/cantores temos ferramentas e conhecimentos que nos podem ajudar mutuamente, e um estudo deste género pode e deve fazê-lo.

## 9. Referências Bibliográficas

Brito, Manuel Carlos de. (2007) *Opera In Portugal In The Eighteenth Century*. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.

Lopes, Maria Antónia. (1989) *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Livros Horizonte.

Ribeiro, A., Cidade, H., (2004) *História de Portugal: A Monarquia Absolutista – da afirmação do poder às invasões francesas*. Volume 6. Quidnovi.

Cruz, Manuel Ivo. *O essencial sobre a ópera em Portugal*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Liñares, Ester. (Dezembro, 2014). *A mulher em Portugal*. Vol. I. Direcção Geral da Segurança Social. Núcleo de Documentação e Divulgação.

DelDonna, A.R., Polzonetti, P., (2009) *Eigteenth- century opera*. The Cambridge University Press

*Eigteenth-century opera* by Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti, The Cambridge University Press

Saraiva, José Hermano. (1993) *História de Portugal*. Publicações Europa- América.

Mattos, J., Hespanha, A., (Janeiro,1998). *História de Portugal. O Antigo regime*. Editorial Estampa.

Brito, M. C.. Cymbron, L., *História da Música Portuguesa*. Universidade Aberta.

Verney, Luís António. (1746). *O Verdadeiro Método de Estudar*. Tomo II, Carta XVI. Valensa, na oficina de Antonio Balle.



Guse, Cristine Bello. Definição e construção de personagens em Ópera.

Calafate, Pedro. (2006) Portugal como problema, Vol. II, Séc. XVII e XVIII. Lisboa. *Público/Fundação Luso-Americana*.

1990. Sociedade e Cultura portuguesa. Volume II. Lisboa. *Universidade Aberta*.

Simões, Edson. Encontro: Revista de Psicologia. Vol.13, Nº19, Ano 2010. A Construção da personagem no teatro pelo olhar da psicologia social.

Stanislavski, Constantin. A construção da personagem. Editora Civilização Brasileira, 2001.

### **Artigos:**

Bettencourt da Câmara, José. A Música em Portugal na primeira metade do século XVIII. *Brotéria* (Vol. 168, Lisboa, Fevereiro de 2009).

Martins Bessa, Karla Adriana. "Gender Trouble": outra perspectiva de compreensão do gênero.

King, Angela. The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body. *Journal of International Women's Studies*. Mar-2004.

Assis César, Maria Rita. Gender, sexuality and education: appointments toward and "epistemology". *Educar*, Curitiba, n.35, p.37-52, 2009. *Editora UFPR*.

Deveux, Monique. Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault. *Feminist Studies*, Vol.20, No.2, *Women's Agency: Empowerment and the Limits of Resistance* (Summer, 1994), pp.223-247.

Noy, Bia Isabel. Uma visão sobre o processo criativo do ator – o literário no teatral. *Nau literária*. Vol. 10 N.01. Porto Alegre. Jan/jun 2014.

Faulk, Camee. Suzuki Method Acting.

Delerue, M. L., dos Santos, E.. Para a História da Música em Portugal no Século XVIII.

C. Santos, Zulmira. Para a história da educação feminina em Portugal no século XVIII: a fundação e os programas pedagógicos das visitandinas. *Estudos em Homenagem a Luís de Oliveira Ramos. Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. 2004, p. 985-1001.

Gentil da Silva, José. A situação feminina em Portugal na segunda metade do século XVIII. *Revista de História das Ideias*, Vol.4 – Tomo I, 1982.

Hatherly, Ana. Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº9, Lisboa. *Edições Colibri*, 1996, pp.269-280.

Cruz, Sofia Alexandra. Sobre o trabalho precário no feminino: Uma breve reflexão. Dissertação Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, sob orientação de José Manuel Sobral.

Moutinho Santos, Maria José. Perspectivas sobre a situação da mulher no século XVIII.

#### **Sites visitados:**

<http://marciakaiser.blogspot.pt/2013/07/opera-ilustrada-saloia-namorada-ou-o.html>

[http://purl.pt/16632/4/1649080\\_PDF/1649080\\_PDF\\_24-C-R0072/1649080\\_0000\\_capa-capat24-C-R0072.pdf](http://purl.pt/16632/4/1649080_PDF/1649080_PDF_24-C-R0072/1649080_0000_capa-capat24-C-R0072.pdf)

<http://davidcranmer2009.tripod.com/MarcosPortugal.htm>

<http://www.gazetadosartistas.pt/?p=20772>

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa\\_id=3235&lang=PT](http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=3235&lang=PT)

<https://sites.google.com/site/patrimoniomusical/moreira-antonio-leal>

<https://muse.jhu.edu/article/655088/pdf>

[https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_Spinalba](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Spinalba)

[http://operadata.stanford.edu/?f%5BcomposerSort\\_facet%5D%5B%5D=Portugal%2C+Marcos+Ant%C3%B3nio&f%5BlibrettistSort\\_facet%5D%5B%5D=Foppa%2C+Giuseppe+Maria&f%5Bregion\\_facet%5D%5B%5D=Veneto](http://operadata.stanford.edu/?f%5BcomposerSort_facet%5D%5B%5D=Portugal%2C+Marcos+Ant%C3%B3nio&f%5BlibrettistSort_facet%5D%5B%5D=Foppa%2C+Giuseppe+Maria&f%5Bregion_facet%5D%5B%5D=Veneto)

<http://www.editions-ava.com/store/work/1340/>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_Nacional\\_de\\_S%C3%A3o\\_Carlos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Nacional_de_S%C3%A3o_Carlos)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera do Tejo](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%93pera_do_Tejo)

<https://pt.scribd.com/document/154273433/Tadashi-Suzuki-Culture-is-the-Body>

<http://www.editions-ava.com/pt/store/composer/48/>

<http://media.rtp.pt/superdiva/operas/as-querras-de-alecrim-e-manjerona-de-antonio-jose-da-silva>

[https://archive.org/stream/Musical\\_DropBooks/Haydn.Studies.CUP\\_DropBooks\\_App\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Musical_DropBooks/Haydn.Studies.CUP_DropBooks_App_djvu.txt)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Pamela: or, Virtue Rewarded](https://en.wikipedia.org/wiki/Pamela:_or,_Virtue_Rewarded)

<http://dianacbt.blogspot.com/2009/11/familiacasamento-no-antigo-regime.html>

<https://www.marxist.com/figaro-revolucao-francesa.htm>

## **10. Anexos**

# La Vera Costanza

Allegro

Oboi

Fagotto

Trombe in Bb

Violini I

Violini II

Viole

BARONESSA

Bassi

*p f* *p f* *p f* *p f*

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

*sf* *sf*

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

18

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

23

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

Non s'in - nal - za, non stri - de sde - gno - za

Bassi

*p*

27

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

de - - - bil fiam - ma se l'au - ra non spi - ra,

Bassi

*sf p sf*

31

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

de - - bil fiam - ma se l'au - ra non spi - ra

Bassi

*sf p sf p*



35

Ob

Fg

*f*

B♭ Tr.

*f*

Vln I

*f*

Vln II

Vla

*f*

BARONESSA

Ma sì il ven - to d'in - tor - no d'in tor - no si a -

Bassi

*f*

39

Ob

Fg

B♭ Tr.

*f* *p*

Vln I

*sf* *p*

Vln II

*sf* *p*

Vla

BARONESSA

- gi - ra De - - bil fiam - ma un in - cen - dio si

Bassi

43

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

fa

Bassi

47

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

un in -

Bassi

51

Ob

Fg

*f p f p f p f p*

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

*f p f p f p f p*

BARONESSA

- cen - - - - - dio si fà.

Bassi

*f p f p f p f p*

54

Ob

Fg

*f p*

B♭ Tr.

*f*

Vln I

*f p*

Vln II

*f p*

Vla

*f p*

Bassi

*f p*

59

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

Co - si a - mor, se l'ac - cen - - - - -

Bassi

*p* *f* *p* *p* *sf* *p*

63

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- de se l'ac - - cen - - de il di - le - to

Bassi

*f* *p* *f* *p* *sf* *p* *sf* *p*

66

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

Più nel pet - to ri - po - - so non

Bassi

69

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

hà ri - po - - so non hà nò

Bassi

73

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

nò nò Non s'in -

Bassi

*f* *p* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f*

78

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- nal - za, non stri - de sde - gno - sa de - - - bil

Bassi

82

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

fiam - ma, se l'au - ra non spi - ra, de - - bil

Bassi

86

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

fiam - ma se l'au - ra non spi - ra

Bassi

90

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

Ma se il ven - to d'in - tor - - no si ag - gi - ra d'in-

Bassi

94

Ob

Fg

B♭ Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- tor - - no si ag - gi - ra De - - - bil fiam - ma un in -

Bassi



98

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- cen - dio si fà

Bassi

*sf* *p* *f* *p* *f*

*sf*

*sf* *p*

102

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

Bassi

*p* *f*

106

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

un in - cen -

110

Ob

Fg

Bb Tr.

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- dio si fà.

Bassi

## Scena II

**Andante**

This system contains the first six measures of the score. The Flauti part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *p*, *sf*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*. The Corni in F part has a simple harmonic accompaniment with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The Violini I and II parts play a continuous sixteenth-note figure, with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *sf*. The Viola part has a similar rhythmic pattern with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *sf*. The ROSINA and Bassi parts are silent in these measures.

Flauti

Corni in F

Violini I

Violini II

Viola

ROSINA

Bassi

This system contains measures 7-10. The Flauti part has a rapid sixteenth-note run in measure 7, followed by a sustained note in measure 8 and a half-note in measure 9, with dynamics *f*, *sf*, *p*, and *sf*. The F Cor part has a similar pattern with dynamics *f*, *sf*, *p*, and *sf*. The Violini I and II parts continue their sixteenth-note figure, with dynamics *f*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*. The Viola part has a similar pattern with dynamics *f*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*. The Bassi part has a similar pattern with dynamics *f*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*.

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

10

Fl *p sf p f f*

F Cor *sf f*

Vln I *sf p p f*

Vln II *p sf*

Vla *f*

ROSINA

Con un te - ne - ro\_ sos - pi - ro

Bassi *f*

15

Fl *p f sf f*

F Cor *f f*

Vln I *p f p sf p f p*

Vln II *sf*

Vla *p f sf f*

ROSINA

Ah Ro - si - na mi di - ce - va E la ma - no mi strin-

Bassi *p f p sf p f*

20

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- ge - va tut - to af - fet - to e tut - to ar - dor tut - to af - fet - to e tut - to ar

Bassi

*sf p sf p sf p*

24

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- - - tut - to af - fet - to tut - to af - fet - to è tut - to ar - dor poi con

Bassi

*sf p f sf sf sf p*

28

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

vi - so Lan - gui - det - to con le la - cri - me sul ci - glio le ba - cia - va con ri -

Bassi

*sf*

33

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- spet - to E spar - gea di pian - to an - cor con le la - cri - me sul ci - glio con un vi - si lan - gui -

Bassi

*cresc.*

39

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- det - to La ba - cia - va con ri - spet - to e spar - ge - a di pian - to an - cor si si

Bassi

*sf* *p* *sf* *p*

*sf* *p* *sf* *p*

*sf* *p* *sf* *p*

*p* *f*

45 **Allegro**

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Come, oh Di - o po - te l'in-

Bassi

*f* *sf* *p*

49

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

*sf* *p* *f*

ROSINA

- gra - to po - te l'in - gra - to qui las - ciar mi las -

Bassi

*p* *f*

53

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

*f p*

ROSINA

- ci - ar mi in ab - ban - do - no in\_\_ ab - ban - do - no in\_\_ ab - ban - do - no che cru -

Bassi

*f p*



58

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- del\_ des - tin spie - ta - - to che cru - del\_ des - tin spie - ta - - to

Bassi

63

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

che ti - ran - no che ti - ran - no in - fi - do\_

Bassi

67

Fl

*sf* *p* *sf* *p*

F Cor

*sf* *p* *sf* *p*

Vln I

*f assai* *p* *f assai*

Vln II

Vla

ROSINA

cor che ti - ran - no in - fi - do\_\_ cor che ti - ran - no in - fi - do\_\_

Bassi

*f assai* *p* *f assai*

71

Fl

*sf* *p* *sf* *p*

F Cor

*sf* *p* *sf* *p*

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

cor in fi - do cor. oh

Bassi

76

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Di - o Co - me po - tè l'in - gra - to Qui la - sciar-mi in ab - ban -

Bassi

82

**Il tempo de prima**

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- do - no Ah Ro - si - na Ro - si - na mi di - ce - va

Bassi

88

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

E la ma - no mi strin - ge - va tut - to af - fet - to e tut - to ar - dor tut - to af -

*sf p sf p sf*

*sf p sf p sf*

*sf p sf p sf*

*sf p sf p sf*

*sf p sf p sf*

*sf p sf p sf*

92

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

- fet - to e tut - to ar - - - tut - to af - fet - to tut - to af - fet - to è tut - to ar -

*p f sf p sf*

*f sf p f*

*sf*

*sf p f*

*sf p f*

*sf p f*

96

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- dor poi con vi - so lan - gui - det - to Con le la - cri - me sul

Bassi

100

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

ci - glio le ba - cia - va con ri - spet - to E spar-gea di pian - to an - cor spar-

Bassi

105

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- gea si spar - ge - a di pian - to an - cor si

Bassi

110 Allegro

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Come oh Di - o po - te l'in -

Bassi

114

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- gra - to po - te l'in - gra - to qui la - sciar - mi

Bassi

118

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

la - sciar - mi in\_\_ ab - ban - do - no in\_\_ ab - ban - do - no

Bassi

124

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

che des - tin co - si spie - ta - to co - si spie -

Bassi

*sf* *p* *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

128

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- ta - to che ti - ra - no in - fi - do cor in - gra - to cor

Bassi

*sf* *p* *f* *p* *sf* *p* *f* *p*



132

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Co - me oh Di - o oh Di - o che cru -

Bassi

137

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- del\_ des - tin\_ spie - ta - to\_ che\_ ti - ran - no in - fi - do cor Co - me oh

Bassi

142

Fl

*sf* *p*

F Cor

*sf* *p*

Vln I

*sf* *p*

Vln II

Vla

*sf* *p*

ROSINA

Di - o oh Di - o che\_\_ cru - del\_\_ des - tin\_\_ spie -

Bassi

*f* *p* *f*

146

Fl

*f*

F Cor

Vln I

*f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Vln II

Vla

ROSINA

- ta - to\_\_ che\_\_ ti - ran - no in - fi - do cor che ti - ran - no in - fi - - do

Bassi

*p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

150

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

cor

Bassi

*f p f p f p f assai*

cor che ti - ran - - no in - fi - - do cor in - fi - do cor in - fi - do

154

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

cor

Bassi

*p*

159

Fl

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

*f*

159

160

161

162

163

# Aria di Lisetta

**Andante**

This system contains the first five measures of the score. It features five staves: Violini I, Violini II, Viole, LISETTA, and Bassi. The Violini I and II parts begin with a piano (*p*) dynamic. The Viole part has a whole rest in the first measure. The LISETTA staff is empty. The Bassi part begins with a whole rest in the first measure.

Violini I

Violini II

Viole

LISETTA

Bassi

5

This system contains measures 6 through 10. The Violini I, Violini II, and Viole parts enter with a sforzando (*sf*) dynamic. The Bassi part continues with a sforzando (*sf*) dynamic. The LISETTA staff remains empty.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

10

This system contains measures 11 through 15. The Violini I and Violini II parts have a complex dynamic pattern, alternating between piano (*p*) and sforzando (*sf*). The Viole part also has a complex dynamic pattern. The Bassi part continues with a complex dynamic pattern. The LISETTA staff remains empty.

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

14

Vln I

Vln II

Vla

Bassi

*p sf p sf f*

*f p f p f p*

*f p f p f p*

17

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

Bassi

*f p*

*f p*

Io non son di quel - le

*f*

22

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

Bassi

*sf*

*sf*

don - ne Lin - guac - ciu - te chiac - che - ri - ne che se zit - te stan - no un

26

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

po - co già si sen - to - no\_\_ cre - par già si sen - to - no\_\_ cre -

Bassi

*p* *f* *f*

30

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- par Eh! La ta - le è u - na ci - vet - ta che con

Bassi

*f* *p* *f* *p*

35

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

— tut - ti\_\_ fa l'a - mo - re Eh! quell'

Bassi

*f* *sf* *f*

39

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

al - tra è u - na fras - chet - ta u - na fras - chet - ta ciar - la è mor - mo - ra\_a tutt'

Bassi

43

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

o - - re ciar - - la è mor - - mo - ra\_a tutt' o - - re: quel - la è

Bassi

46

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

vec - - chia e fa la pu - pa fa co - lei la mo - - des -

Bassi



49

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- ti - na ma che vol - pe so - pra - fi - na ma che vol - pe so - pra - fin - na cer - ca

Bassi

54

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

tut - ti tut - ti tut - ti cor - - bel - lar Tut - te in som - ma vo - glion

Bassi

59

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

di - re vuon ta - glia - re vuon cu - ci - re Mal - le - det - - te ling - guac -

Bassi

63

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- ciu - te non le pos - - so sop - - por - tar non le\_\_ pos - so\_\_ sop - por -

Bassi

67

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- tar mal - le - det - te mal - le - det - te non le\_\_ pos - so\_\_ sop - por -

Bassi

71

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- tar\_\_ non\_\_ le\_\_ pos - so\_\_ sop - por - tar

Bassi

75

Vln I *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Vln II *p*

Vla

LISSETTA

Io non son di quel - le don - ne lin - guac - ciu - te chiac - che - ri - ne che se

Bassi *sf* *p* *sf* *p* *sf*

80

Vln I *p* *sf* *f*

Vln II

Vla

LISSETTA

zit - te stan - no un po - co già si sen - to - no cre - par già si

Bassi *f*

84

Vln I *f*

Vln II

Vla *f*

LISSETTA

sen - to - no cre - par Eh! la ta - le è u - na ci -

Bassi *f* *p*

88

Vln I *sf* *p* *sf* *p*

Vln II

Vla *sf* *p* *sf* *p*

LISETTA

- vet - ta u - na ci - vet - ta Eh! quell'

Bassi *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

93

Vln I *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vln II

Vla

LISETTA

al - tra è u - na fras - chet - ta u - na fras - chet - ta quell' è vec - chia e fa la

Bassi

97

Vln I *sf* *p* *sf*

Vln II

Vla *f* *p* *f*

LISETTA

pu - pa fa co - lei la mo - des - ti - na ma che vol - pe so - pra - fi - na ma che

Bassi *f* *p* *f*

102

Vln I

Vln II

Vla

*p*

*f*

LISETTA

vol - pe so - pra - fi - na cer - ca tut - ti cor - bel - lar tut - ti tut - ti cor - bel - lar

Bassi

*p*

*f*

108

Vln I

Vln II

Vla

*sf*

*p*

*cresc.*

LISETTA

Tut - te in som - ma vo - glion di - re vuon ta - glia - re vuon cu - ci - re: ma - le -

Bassi

*sf*

*p*

*cresc.*

113

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- det - - te lin - guac - ciu - te non le pos - so sop - por - tar non le -

Bassi

117

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

pos - so — sop - por - tar Eh! la ta - le è u - na ci - vet - ta Eh! quell' al - tra è u - na fras-

Bassi

122

Vln I

Vln II

Vla

- chet - ta quell' è vec - chia è fa la pu - pa fa co - lei la mo - des - ti - na mal - le -

Bassi

*cresc.*

126

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- det - te lin - guac - ciu - te non le pos - so sop - por - tar nò non le

Bassi

130

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

pos - so\_ sop - por - tar mal - le - det - te lin - guac - ciu - te non le pos - so sop - por -

Bassi

135

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- tar nò non le pos - so\_ sop - por - tar nò non le pos - so\_ sop - por - tar non le pos - so sop - por -

Bassi

140

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- tar non le pos - so sop - por - tar

Bassi

## Quarteto

## Allegro con Spirito

Violini I

Violini II

Violenza

BARONESSA

ROSINA

LISETTA

Bassi

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Va pe te go la in so len te già com pren do il tuo di

5

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- se - gno com - pren - do il tuo\_\_ di - se - gno non\_\_ son\_\_

Bassi



9

Vln I *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vln II *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vla *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

BARONESSA

io se il Core in de quo non ti fo dal sen strap - par non ti

Bassi *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

13

Vln I *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vln II *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vla *p* *sf* *sf* *p* *sf*

BARONESSA

fó dal sen strap - par non son' i - o

Bassi *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

17

Vln I *sf* *p* *sf* *p* *f*

Vln II *sf* *p* *sf* *p* *f*

Vla *p* *sf* *p* *f*

BARONESSA

se il co - re in - de - gno non ti fó dal sen strap - par non ti

Bassi *p* *sf* *p* *sf* *p* *f*

21

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

fó dal sen strap - par

ROSINA

Deh ca - ro spo - so

Bassi

*p* *f* *f*

26

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

va in fe - de - le men - so - gne - ra ti ci - ho - pre so ti ci - ho

ROSINA

alla mi - a fé sin - ce - ra

Bassi

*sf* *p* *sf* *p*

31

Vln I *sf p sf p sf p*

Vln II *sf p sf p sf*

Vla *p sf*

BARONESSA

col - - to ti - ci - ho - col - to non - son -

Bassi *sf p p sf*

35

Vln I *sf p sf p sf p sf p*

Vln II *p sf p sf p sf p sf*

Vla *sf p sf p sf p sf p*

BARONESSA

cie - - co non - son - stol - to e - mi - vo - - glio ven - di - car e mi

Bassi *p sf p sf p sf p sf*

39

Vln I *sf p*

Vln II *p*

Vla

BARONESSA

vo - glio - ven - di - car non - son - cie - co

Bassi *p sf p sf p*

43

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

non son stol - to é mi - vo - glio ven - di - car é mi -

Bassi

*p*

47

Vln I

Vln II

Vla

BARONESSA

- vo - glio ven - di - car

ROSINA

Ca - ra Li - set - ta

Bassi

52

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

mi - a tu pur - ser - ve - ra

LISETTA

Va - fur - bac - cia, Lu - rin - ghie - ra, Vuoi con tut - ti - far - L'a -

Bassi

57

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- mo - re con tut - ti - far - l'a - mo - re che - ver -

Bassi

61

Vln I

Vln II

Vla

LISETTA

- go - gna che ros - so - re non ti - pos - so sop - por - tar non ti pos - so - sop - por -

Bassi

66

Vln I

Vln II

Vla

LISSETTA

tar che\_ ver - go - gna che\_ ros -

Bassi

70

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

LISSETTA

- so - re non ti pos - so\_ sop - por - tar non ti pos - so\_ sop - por - tar

Bassi

75

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

VILLOTTO

Vil - lot - to per pie - tà dim - mi, fa - vel - la... Via, fin -

Bassi

80

Vln I

Vln II

Vla

VILLOTTO

- tac - cia, bric con cel - la, far le smor fie a - quel Mi lor - - do

Bassi

84

Vln I

Vln II

Vla

VILLOTTO

a - quel Mi - lor - do Non son paz - - zo, non son

Bassi

88

Vln I

Vln II

Vla

VILLOTTO

sor - do Nè mi fac - - cio cor - bel - lar non mi fac - cio cor - bel -

Bassi

92

Vln I

Vln II

Vla

VILLOTTO

- lar Non son\_ paz - zo non\_ son\_

Bassi

*sf* *p*

96

Vln I

Vln II

Vla

VILLOTTO

sor - do Né mi fac - cio\_ cor - bel - lar Ne mi fac - cio\_ cor - bel -

Bassi

*f*

100

Vln I

Vln II

Vla

VILLOTTO

- lar

Bassi



# Scena VII

## Andante sostenuto

Violini I

Violini II

Viola

ROSINA

Bassi

Viol:

Bassi:

*p sf p sf p sf p sf p*

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

Mi - se - ra, chi mi ai - ta

*f sf p*

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Viol:

Bassi

Chi soc - cor - so mi dà... Ma, oh Di - o! che

*p sf p sf p sf p*

12

Vln I *sf p sf p sf p sf p*

Vln II *sf p sf p sf p sf p*

Vla *sf p sf p sf p sf p*

ROSINA

spe - ro? Chi chia - mo? A chi mi vol - go?

Bassi *sf p sf p f sf p sf p sf p sf p*

16

Vln I *p sf p f cresc. sf p*

Vln II *p sf p f cresc. sf p*

Vla *p sf p f cresc. sf p*

ROSINA

Viol: Bassi: Un sol pie - to - so per me più non si tro - va:

Bassi *p sf p f p cresc. sf p*

20 **Allegro**

Vln I *cresc. sf p sf p f f p f p f*

Vln II *cresc. sf p sf p f f p f p f*

Vla *cresc. sf p sf p f*

ROSINA

O - ve son ma - i?

Bassi *sf p sf p f sf p sf p f*

24

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Di - te - mi\_o Stel - le\_in - gra - te, in che pec - ca - i?

Bassi

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

*sf* *p* *sf* *p* *f*

Tempo di prima

28

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Ma che pen - so!... che so!...

Bassi

Viol:

*p* *sf* *p* *p* *sf* *p*

in tempo

33

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Va - do!... ma do - ve?... Do - ve - ri vol - go il pie - de!... E il fi - glio,

Bassi

*sf* *p* *sf* *p* *p* *sf* *cresc.*

37

Vln I *sf p cresc. sf p p p*

Vln II *p*

Vla *sf p cresc. sf p p*

ROSINA

oh Di - o! Co - me po - trò sal - var Io ge - lo! Io

Bassi *sf p cresc. sf p p*

41 **Allegro**

Vln I *sf p f f p f*

Vln II *f f*

Vla *p f*

ROSINA

tre - mo! In co - sì rio mar - ti - re, nè so qui - vi res - tar

Bassi: *sf p p f*

46

Vln I *p p p tr.*

Vln II *p tr.*

Vla *p*

ROSINA

nè so par - ti - re.

Viol:

Bassi *p*

# Rosina

**Allegro**

Flauti

Fagotto

Corni in F

Violini I

Violini II

Viola

ROSINA

Bassi

Do - ve fug - go, ov - - ve m'as - con - do

*p*

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

Ov - - ve, m'as - con - do Sen - - - za ai - ta e

[illegible]

18

Fl

*sf* *p* *sf* *p*

Fg

*sf* *p* *sf* *p*

F Cor

*sf* *p* *sf* *p*

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

va - do... re - sto...

Bassi

22

Fl

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Fg

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

F Cor

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vln I

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

Vln II

Vla

ROSINA

mi con - fon - do... si mi con - fon - do

Bassi

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

26

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

si mi con - fon - do

Bassi

*sf* *p*

Viol:

31

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- for - ta non ho chi mi con - for - ta chi - m'uc - ci - da

Bassi: Viol:

*sf* *p*





44

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

nó non hó chi m'uc - ci - da chi m'uc - ci - - da

Bassi

Viol:

49

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

per pie - tà chi m'uc - ci - da per pie - tà chi m'uc -

Bassi:

53

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- ci - da per pie - tà per pie - tà per pie - tà

Bassi

*f* *assai*

*p* *sf*

58

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Mà!

*p* *f*

*p*

*cresc.* *sf* *p*

*cresc.* *sf* *p*

63

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

chi m'a - i - ta? Mi - se - ra va - do... ma

Bassi

Viol:

Bassi:

69

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

do - ve re - sto... oh Di - o Ah\_\_ mi con -

Bassi

73

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- fon - do... Do - ve Do - ve

Bassi

*cresc.*

*f*

*sf*

*p*

*f assai*

77

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

fug - go Ov - - ve m'as - con - do Ov - - ve m'as -

Bassi

*p*

81

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- con - do Sen - - - za ai - ta e sen - - - za

Bassi

*p* *assai*

*p*

85

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

scor - ta Sen - - - za ai - ta e sen - - - za

Bassi

*cresc.*

*f*

*p*

*f*

*p* *assai*

*cresc.*

*f*

*f*

*p*

*f*

89

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

scor - ta va - do...

Bassi

94

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

re - sto... mi con - fon - do

Bassi

Detailed description of the musical score: The score is for a scene from 'The Barber of Seville'. It features a full orchestra and a vocal soloist, Rosina. The key signature is B-flat major. The first system (measures 89-93) shows the Flute and Flute/Guitar playing a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of sf and p. The French Horn, Violins, and Viola provide harmonic support with sustained chords and moving lines. Rosina enters in measure 90 with the lyrics 'scor - ta va - do...'. The second system (measures 94-98) continues the orchestral texture. The Flute and Flute/Guitar play a more complex rhythmic pattern. Rosina's part continues with 're - sto... mi con - fon - do'. The Basses provide a steady bass line. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings to indicate phrasing and volume changes.

98

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

si mi con - fon - do si mi con - fon - do

Bassi

103

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Ah\_ non ho chi\_ mi con - for - ta non ho chi\_ mi con - for - ta

Viol:

Bassi



108

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

nó chi m'uc - ci - da per pie - tà

Bassi:

113

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

va - do... ma do - ve va - do... ma do - ve Sen - za

Bassi

117

Fl *p sf p sf*

Fg *p sf p sf f*

F Cor *p sf p sf p sf p*

Vln I *p sf p sf sf p*

Vln II

Vla

ROSINA ROSINA

ai - ta sen - za scor - ta do - ve fug - go ov - ve\_\_ m'as - con - do ov - ve\_\_ m'as -

Bassi *p sf p sf f*

122

Fl *sf*

Fg *sf*

F Cor *sf*

Vln I *sf p*

Vln II

Vla

ROSINA

- con - do do - ve do - ve Ah\_\_ non ho chi\_\_ mi con-

Viol:

Bassi *p sf p sf p*

127

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- for - - ta non ho chi\_ mi con - for - ta chi m'uc - ci - da

Bassi

*sf p* *f* *sf p* *sf p*

132

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

chi m'uc - ci - da\_ per pie - tà

Viol: Bassi: Viol:

*p* *cresc.* *p*



145

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- tà per pie - tà

Bassi

149

Fl

Fg

F Cor

Vln I

Vln II

Vla

Viol:

Bassi:

*p*

*cresc.*

*tr*



# Acto II, Scena XI

**Largo**

Violini I

*sf p* *sf p* *sf p sf p sf p* *sf p p assai*

Violini II

*sf p* *sf p* *p* *p assai*

Viola

*p* *sf p* *sf p* *p assai*

ROSINA

Bassi

*f p* *f p* *sf p* *p assai*

5

Vln I

*f* *p*

Vln II

Vla

ROSINA

Ec - co mi giun - ta al' col - mo del - la mi - se - ria u - ma - na

Bassi

*f*

9

Vln I *sf p*

Vln II *sf p*

Vla *sf p*

ROSINA

af - flit - ta e stan - ca piu non mi reg - go in

Bassi *f p sf p*

12 **Allegro**

Vln I *p cresc. f*

Vln II *f*

Vla *f*

ROSINA

piè Ma per sal - var - ti Ca - ro fi - glio si

Bassi *f f*

17

Vln I *p cresc. f*

Vln II *cresc. f*

Vla *p*

ROSINA

fug - ga Vie - ni, oh Di - o!

Bassi *p cresc. f*



**Largo**

21

Vln I *sf* *sf p* *sf p* *p*

Vln II *sf p* *sf p* *sf p* *p*

Vla *p* *p*

ROSINA

tu mi guar - di e ti ar - res - ti! Ah per che mai nas - ces - ti da u - na Ma - dre in - fe -

Bassi *sf p f p f p p*

**Allegro**

25

Vln I *sf* *p* *cresc.*

Vln II *sf p* *cresc.*

Vla *sf p* *cresc.*

ROSINA

- li - ce... piu non si tar - di an - dia - mo...

Bassi *sf p p cresc.*

**Largo**

29

Vln I *f* *p assai*

Vln II *p assai*

Vla *p assai*

ROSINA

sco - gli a - ma - ti vi - las - cio e voi ca -

Bassi *f p assai*

33

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- pan-ne, che fos-ti un di pre-sen-ti al mio fu-nes-to a-mo-re Com-pian-ge-te j-miei

Bassi

37

**Allegro**

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

ca-si Com-pian-ge-te j-miei ca-si cil mio do-lo-re

Bassi

*p*

*f*

Viol:

41

Vln I

Vln II

Vla

Bassi:

*f*

# Acto II, Scena XI

**Largo**

Violini I *p*

Violini II *p*

Viola

ROSINA

Bassi *p*

Vln I *f*

Vln II *p sf*

Vla *sf*

Bassi *f*

Vln I *p sf*

Vln II *sf*

Vla *f*

ROSINA

Bassi *f sf*

Ca - - re\_ spiag - ge, sel - ve sel - ve ad - dio

17

Vln I

Vln II

Vla

*sf*

ROSINA

lo \_\_\_\_\_ mai piu mai piu\_ vi\_ ri - ve - drò mai piu vi\_ ri - ve -

Bassi

22

Vln I

Vln II

Vla

*f* *p*

ROSINA

- drò Se ve - de - - te l'I - - dol mi - o

Bassi

28

Vln I

Vln II

Vla

*f* *sf* *p*

ROSINA

di - te di - te pur di - te pur che\_ la Ro - si - na si po - - ve -

Bassi

33

Vln I *f* *p* *sf* *p* *sf*

Vln II *f* *p* *sf* *p* *sf*

Vla *f* *p* *p* *sf*

ROSINA

- ri - na po - ve - ri - na sen' an - do di - te pur

Bassi *f* *p* *p* *sf*

37

Vln I *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Vln II *p* *sf* *sf* *p* *sf*

Vla *p* *sf* *p* *sf*

ROSINA

di - te di - te pur Ca - re spiag - - - - - ge

Bassi *p* *sf* *p* *sf* *sf*

43

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Ca - - re spiag - ge, Sel - ve sel - ve ad - dio lo mai piu mai

Bassi

49

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

piu\_ vi\_ ri ve - dró mai piu\_ ti - ri - ve - drò

Bassi

*f* *sf*

54

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Deh non pian - ger mio te - so - ro non pian - ger mio te - so - ro che di

Bassi

*p*

59

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

pe - na mo - ro\_an-ch'i - o di pe - na\_ mo - ro\_an-ch'i - o e re - sis - ter piu non só no

Bassi

*sf p* *sf p* *sf p*

66

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Ca - re\_ spiag - ge, Sel - ve sel - ve ad - dio\_ lo\_ mai piu mai

Bassi

72

**Allegro**

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

piu vi ri - ve - dro mai piu ti ri - ve - drò

Bassi

*p* *cresc.*

77

**Allegro**

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Se ve - de - te\_ l'I - dol\_ mi - o Se ve - de - te\_ l'I - dol\_

Bassi

*f* *sf p*

82

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

mo - o di - te pur... di - te di - te pur che la Ro -

Bassi

*f* *p*

87

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

- si - na po - ve - ri - na sen' an - dó po - ve - ri - na sen' an - dó

Bassi

*f* *p* *sf* *p* *f* *p*

92

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

di - te por di - te pur che la Ro - si - na

Bassi

*f* *p*

Viol:



97

Vln I *f* *p* *f*

Vln II *f* *p*

Vla *f*

ROSINA

po - ve - ri - na\_\_ sen' an - dó si oh Di - o po - ve -

Bassi: *f* *p* *f* Viol: *f*

102

Vln I *p* *f*

Vln II *f*

Vla

ROSINA

- ri - na\_\_ sen' an - dó sen' an - do sen' an - do.

Bassi *p* *f*

107

Vln I *p* *f*

Vln II *p* *f*

Vla *p* *f*

Viol: *f*

Bassi *f*

**Reccitativo**

113

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

Ca - ro Fi - glio par - tia - mo ci sa - rá scor - ta il ciel

*p* *p* *cresc.* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

117

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

E qua - le a - scol - to con - fu - so cal - pes - ti - o Po - tes - sì al me - no ri - tro

*f* *p* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

121

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

Bassi

- va re\_u - na - si - lo per cu - sto dir quest' in - no - cen - te...

*p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

125

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

oh Di - o! Dos' - ve n'an - drò Ma qui vi in ques - ta

Bassi

*f* *sf p* *sf p*

129

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

tor - re mi a - scon - de - rò per o - ra... il cie - lo il mon - do mi vuo - le op - pres - sa e

Bassi

*f* *p*

133

Vln I

Vln II

Vla

ROSINA

so - lo an - cor m'a - va ??? fra le ven - tu - re mi - e fra le sven - tu - re mi - e la mia Co -

Bassi

*f* *f*

137

Vln I

Vln II

Vla

- stan - za

Bassi

The musical score is written for five parts: Violin I, Violin II, Viola, a vocal part, and Basses. The key signature is one sharp (F#). The Vln I and Vla parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Vln II and Bassi provide harmonic support with sustained notes and chords. The vocal line has a single note with the lyrics '- stan - za'.

LA VERA CONSTANZA  
DRAMA GIOCOSO  
PER MUSICA  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL REAL TEATRO  
DI SALVA TERRA  
NEL CARNOVALE  
DELL' ANNO 1785  
  
NELLA STAMPERIA REALE

## MUTAZIONI DI SCENE

### NELL' ATTO PRIMO

*Spiaggia di mare, xxx.*

*Luogo remoto in campagna cpn diverse ruine*

### NELL' ATTO SECONDO

*Giardino*

*Camera*

*Campagna con casa rustica, e Torre in parte dirotta*

### NELL' ATTO TERZO

*Sala*

La Musica è del Sig. Girolamo Francesco de Lima, primo Maestro di Capella del Real Seminario di Lisbonna.

Le Scene fono de d'invenzione del Sig. Giacomo Azzolini, Architetto Teatrale all' attual servizio di S. M. Fed.

Le Macchine, e decorazione fono del Sig. Petronio Mazzoni, Macchinista all' attual servizio di S. M. Fed.

Il Vestiario è del Sig. Paolo Solenghi, all' attual servizio di S. M. Fed.

## PERSONAGGI

IL CONTE ERRICO, giovane volubile, e stravagante, Sposo segreto di  
*Il Sig. Carlo Reyna*

ROSINA Pescatrice, giovane virtuosa.  
*Il Sig. Giovanni Gelati*

La BARONESSA IRENE Zia del Conte, ed amante del  
*Il Sig. Giuseppe Romanini*

MARCHESE ERNESTO, amico del Conte  
*Il Sig. Giovanni Ripa*

VILLOTTO, Villano ricco, ma sciocco, destinato sposo di Rosina.  
*Il Sig. Luca Manna*

LISETTA Cameriera della Baronessa  
*Il Sig. Antonio Bartolini*

MASINO, cabo de' Pescatori, fratello di Rosina  
*Il Sig. Antonio Puzzi*

Piccolo Figlio de Rosina, che non parla  
*Tutti Virtuosi della Real Cappella di S. M. F.*

La Scena si finge nel Castello di Belforte, e sue vicinanze

## ATTO PRIMO



## SCENA PRIMA

Spiaggia di mare terminata all'orizzonte, e lateralmente ingombra di folti alberi, fra i quali diverse capanne per pescatori.

Terminato il grave della Sinfonia si alzerà il sipario, e si vedrà il mare in fierissima borasca. Nave dentro della quale vi sarà la BARONESSA IRENE, il MARCHESE ERNESTO, VILLOTTO e LISETTA. Il muggito del mare, il balenar de' lampi, il rimbombo de' tuoni, verrà accompagnato dall'ultima parte della Sinfonia. Si vedranno il sudetti Personaggi, dalla nave scendere con l'ajuto de' Marinari in un Palischermo, che farà balzato quà, e là a discrizone dell'onde. Calmata qualche poco la tempesta, a gran stenti il legno si vedrà avvicinare al lido.

ROSINA, e MASINO escono da una capanna spaventati.

a 2. Che burrasca! Che tempesta! Che paura! Che terrore! Batte ancora in petto il cuore, Posso appena respirar.

Ros. Ma qual legno a noi si apressa?<sup>1</sup>

Mas. Come il mare gli fa guerra!

Ros. Sventurati!

Mas. A terra a terra.

Ros. Son confusi

Mas. Non temete.

a 2. Pescatori, dove siete?<sup>2</sup>  
Deh venite ad ajutar.

Ros. Date mano

Mas. Via, serpate.

Ros. Su, coraggio.

Mas. Non stancate.

Rof. Forti adesso.<sup>3</sup>

Mas. Presto, a voi.

a 2. Siete in salvo, e quì fra noi  
Vi potete ristorar.

Bar. Chi mi ajuta? Aimè, ch'io moro!  
Ah mi sento, oh Dio mancar!

---

<sup>1</sup> Vedendo il palischermo, che cerca di approdare al lido.

<sup>2</sup> Escono diversi Pescatori, quali corrono da la riva a dar di mano per salvare il Palischermo.

<sup>3</sup> Scendono li Personaggi.

*Ern.* Baronessa, mio tesoro,  
Quì son'io, non paventate

*Lis.* Chi mi regge, poverina?..

*Vil.* Chi mi slenta un po' la vena?..

*Lis.* } Non ho forza, non ho lena

*Vil.* } Non ho fiato di parlar.

*Ros.* Signori, via calmate  
L'affanno, ed il timor.

*Mas.* Venite alla campanna  
Ve l'offro di buon cor.

*Ern.* Sì, sì, mia cara, andiamo.<sup>1</sup>

*Lis.* Partiamo via di quà.

*Vil.* Fuggiam da questo loco  
Un miglio ancor più in là

*Bar.* Andiam, che a poco a poco  
Comincio a respirar

*Ros.* } Non più temer dovete,

*Vil.* } Or que non siete in mar.

a 6. È già sereno il Cielo,  
Ritorna il mare in calma,  
E lieta ancor quest' alma  
Ritorna a giubilar

*Mas.* S' è lecito, Signora,  
Vorrei saper, (scusate l'insolenza)  
Dice il proverbio antico,  
Che ognuno in casa d' altri, verbigrazia,  
Usa la cortesia...  
Vorrei saper chi è mai Vosignora

*Bar.* (Non connette costui.)  
Come! Tu no conosci  
La Baronessa Irene?

*Ern.* La Zia del Conte Errico tu Padrone?

*Ros.* (Misera me, che sento!)

*Lis.* E non sapete,  
Ch'io son la Cameriera favorita,  
E mi chiamo Lisetta?

---

<sup>1</sup> Alla Baronessa

*Vil.* E non vedete,  
Al nobil portamento,  
Ch'io sono Don Villotto cittadino,  
Della Città d'un bel Castel vicino?

*Mas.* Compatisca, Eccellenza,  
L' ignoranza, cioè la poca pratica,  
Anzi l' oscurità di sua progenie...

*Bar.* E tu, chi fei? Come ti chiami? E questa Bellissima fanciulla?

*Mas.* Io son Masino  
Capo de' Pescatori; e in quanto a quella,  
Sappia lei, ch'è Rosina mia sorella.

*Bar.* (Numi! Rosina è questa,  
Coei, che vò cercando?)  
Mira, mira, Villotto, la tua Sposa.

*Vil.* (Che contentezza! Oh cara!)

*Ros.* Signora, a voi m' inchino: perdonate  
L' involuntario error, e permettete,  
Che vi tributi il core  
Fede, rispette, ubbidienza, e amore.<sup>1</sup>

*Bar.* (Quanto è scaltra costei!)

*Vil.* (Oh quanto è bella!)

*Bar.* Senti, Rosina, io penso  
Di formar la tua forte

*Ros.* (Oimè, ch' io tremo!)

*Bar.* Mira il Signor Villotto,  
Ricco, giovane, e bello. Io vo' dentr' oggi,  
Che a te porga la mano.

*Ros.* Come, Signora... (Oh Dio!)

*Bar.* Ti sembra strano  
Il favore improvviso?

*Vil.* (Subito ha fato colpo il mio bel viso.)

*Ros.* Io... (Che dirò? .. Mi perdo.)

*Bar.* Ti confonde il piacer?

*Ros.* Vorrei...

*Bar.* T'intendo;  
Vorresti dir, che ai rai

---

<sup>1</sup> Le bacia la mano

Di così bel sembiante un dolce foco  
Già ti si desta in sen, ma non ardisci  
Di palesare il tuo nascente amore,  
E timido si arresta il labbro, e il core.

Non s' innalza, non stride sdenosa  
Debil fiamma, se l'aura non spira;  
Ma se il vento d' intorno si aggira,  
Debil fiamma un incendio si farà.  
Così amor se l'accende il diletto,  
Più nel petto – riposto non hà.<sup>1</sup>

## SCENA II

ROSINA, VILLOTTO, e MASINO

*Ros.* (In qual cimento, oh Dio!  
Or mi trovo, melchina!)

*Vil.* (Parla fra se, che gusto! Ella è già cotta.)  
Al meritevol merito...<sup>2</sup>

*Ros.* Che comanda?

*Vil.* Io comandarvi? Oibò, voi siete spotica Assoluta Padrona...

*Mas.* Adagio, Signor mio,  
Vedi, che ci son'io,  
Che per giusta ragion gogo il primato.

*Vil.* Oh caro mio Cognato,  
Vi compatisco è ver...

*Ros.* Cosa pretende?

*Vil.* Brevemente dirò. Lo Sposo io sono,  
Cioè, son servitore  
Di lui, e di lei... perchè son destinato...  
Mi spiegherò... Devi saper, mia cara...

*Mas.* So, che una bestia sei, e ognum l'impara.

So, che una bestia sei;  
So, che sconnetti appieno,  
E che non sai nemmeno  
Dove il cervel ti sta.  
Tu prendi in ogni istante  
Per mosca un elefante,  
Un grillo per cavallo,  
Per bue un papagallo,  
Che dici no si sa.  
Astrologhi, t'immagini,  
E con le tue scioccagini

---

<sup>1</sup> Parte com Ernesto, e Lisetta

<sup>2</sup> Si avvicina a Rosina

Sbalzi di quà, di là.  
Ritirati, confonditi,  
Vergognati, nasconditi,  
Che un pazzo al mondo simile,  
No certo non si dà.<sup>1</sup>

### SCENA III

VILLOTTO, poi il CONTE ERRICO.

*Vil.* Oh questa sì, ch'è bella! Cosa c'entra  
Il grillo, e il pappagallo?..  
Ma non si perda tempo,  
Vo' andarla a ritrovar... Rosina amata,  
Quando tu mia farai

*Cont.* Fermati, dove vai?

*Vil.* Vado, se no 'l sapete... vi dirò  
Vado; vorrei però farvi capace:  
Vado, Signor mio bello, ove mi piace.

*Cont.* Temerario, balordo; tu non sai,  
Ch'io sono il tuo Padrone?

*Vil.* Ah voi siete il Nipote della Zia?  
Amico, perdonate:  
Amor, fa ch'io deliri  
Per la bella beltà, che m'innamora.

*Cont.* Dunque amante tu sei?

*Vil.* E come!... Ah mia  
Bella Rosina!..

*Cont.* Che?

*Vil.* Della mia Venere  
È questo il dolce nome.

*Cont.* (Oh Ciel!... Rosina!)  
E tu venisti quì?..

*Vil.* Io quì sol venni,  
Della Signora Irene vostra Zia  
Per appagar le voglie,  
Che vuol questa Rosina darmi in moglie.

*Cont.* Ah villan temerario..<sup>2</sup>

*Vil.* Ehi... cosa fate?...

*Cont.* La morte ad incontrar quì fei venuto.

---

<sup>1</sup> Parte com Rosina

<sup>2</sup> Pone mano alla spada, e l'insegue

*Vil.* Si fermi...

*Cont.* Non sperarlo,

*Vil.* Ajuto, ajuto.<sup>1</sup>

#### SCENA IV

*IL CONTE, poi ERNESTO.*

*Cont.* La Baronessa dunque  
Quì si ritrova! Oh Ciel!.. Comprendo appieno  
Ciò, che tenta eseguir!.. Ma giuro al Cielo,  
Se disposta ella vien... Folle, ch' io sono  
A sdegnarmi così! Costringer posso  
Questo sciocco Villotto,  
Rosina a ricusar; ed allor quando  
Si ostinasse il Villano,  
La morte sposerà per la mia mano.

*Ern.* Amico

*Cont.* Ernesto!.. E come  
In questa spiaggia?

*Ern.* Il caso  
Mi dà il piacer, che provo  
Di rivederti.

*Con.* In festa, e in allegria,  
Sì bella compagnia  
Spero dunque godermi.

*Ern.* Sì, caro amico;  
E più lieto sarai  
Allor che tu vedrai su queste arene  
La tua Sposa Clarice, che già viene.

*Con.* Quì ven Clarice?

*Ern.* Sì: la Baronessa  
Veder vuol stabilite  
Le tue nozze in quest' oggi.

*Con.* Amico Ernesto,  
Tu non vedrai sì presto  
Quest' Imenèo concluso.

*Ern.* Ed il motivo?

*Con.* Viver non vo' cattivo.

---

<sup>1</sup> Fugge

*Ern.* Dunque, tu fidegni amore?

*Con.* Affanni, Amico mio, non voglio al core.

Del mio tranquillo core  
Turbar non vo' la pace;  
Sempre d'amor la face  
Amabile non è.  
Costante un amatore  
Languir si vede spesso,  
D' una tiranna appresso,  
Per ottener mercè.<sup>1</sup>

#### SCENA V

ERNESTO *solo*

Che stravagante umor! Pur di Rosina  
Vive amante perduto.  
Ogni arte usar conviene  
Com Masino, e con lei, acciò s' induca,  
Lodandole il partito,  
Villotto ad accettar per suo marito.<sup>2</sup>

#### SCENA IV

Luogo remoto in campagna con diverse ruine

*ROSINA, E LISETA*

*Ros.* Dunque la Baronessa  
A se mi chiama? Oh Dio, cara Lisetta  
Da qual gelida mano  
Sento stringermi il cor!

*Lis.* Vi compatisco.  
Quel voler obbligarvi  
A sposare per forza  
Un sciocco, un scimonito...

*Ros.* Ah non è questo  
Il maggior de' miei mali.

*Lis.* Ma parlate,  
Fidatevi di me.

*Ros.* Di voi mi fido,  
E la mia vita a voi tutta abbandono:  
Sappiate, oh Dio! Che Moglie, e Madre io sono.

---

<sup>1</sup> Parte

<sup>2</sup> Parte

*Lis.* Come? Che sento mai!

*Ros.* Or compie un lustro, che il Contino Errico,  
Vide la prima volta  
Questo volto infelice, e in un istante  
Per mia sventura, ne divenne amante.

*Lis.* (Già me l'immagnavo)

*Ros.* Eccomi sposa  
D' un Cvalier, che mi ama,  
E neppure un momento  
Si divide da me: fu troppo breve  
La mia felicità, che appena scorese  
Eran due Lune, oh Stelle!  
Parte, mi lascia: ah che fatal momento!  
Che partenza crudel! Più non lo vedo.  
Dono intanto alla luce un pargoletto,  
Che lo celo gelosa,  
E nel mio duol tiranno  
Lo pasco sol di lacrime, e di affanno.<sup>1</sup>

*Lis.* No, cara, non piangete,  
Sento spezzarmi il cor! Povere donne,  
O andiamoci a fidar! Pianti, sospiri,  
E poi... che crudeltà...

*Ros.* Taci, Lisetta,  
Non affliggermi più: pur troppo, oh Dio!  
Per mio crudel tormento,  
Le tenerezze fue tutte rammento.

Con un tenero sospiro,  
Ah Rosina, mi diceva;  
E la mano mi stringeva  
Tutto affetto, e tutto ardor.  
Poi con viso languidetto,  
Con e lecrime sul ciglio,  
La baciava con rispetto,  
E spargea di pianto ancor.  
Come, oh Dio! potè l' ingrato  
Qui lasciarmi in abbandono?  
Che crudel destini spietato!  
Che tiranno infido cor!<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Piange

<sup>2</sup> Parte com Lisetta



## SCENA VII

VILLOTTO, poi il CONTE da una parte; MASINO, indi ERNESTO dall' altra.

*Vil.* E viva, allegramente: presto presto

Sarò Sposo, e già sento,

Che il core sbatte sbatte

Per la gioja vicina!

Sposa, mio caro bene,

Vieni presto, consola...<sup>1</sup>

*Con.* Ecco, che viene.

Questa è la Sposa tua.<sup>2</sup>

Vedi quanto è leggiadra? Ella sospira

L' acquisto del tuo cor. Tu di Rosina<sup>3</sup>

Dei ricusar la mano.

*Vel.* Come? Perchè? Se quella m' ama; ed ora

Quì venuto son io

Per sposare la man dell' Idol mio.

*Con.* Amico, io quì mi ascondo:

Se altrimenti farai, con grande ardore,

Verrà la sposa a trapassarti il core.<sup>4</sup>

*Mas.* È antico quel proverbio:

La donna è sempre donna; e per la donna

Si perde qualche volta...

*Ern.* Sei quì, Masino, ascolta.

Qvì vien la Baronessa con Rosina:

Tu devi in ogni conto

Obbligar tua Sorella

A sposare Villotto.

*Mas.* Oh questa è bella:

Io devo, verbi grazia...

*Ern.* Basta, non più parole. Io qui mi celo:

Se nol farai di venir ti prometto

Con questo ferro a trapassarti il petto.

*Vil.* Ed ora, che farò? Par che incominciano<sup>5</sup>

A tremarmi le gambe... Se colui,

Che lì trova ascoso...

Ma alla fine io chi son? Non son lo Sposo?

---

<sup>1</sup> Smaniando

<sup>2</sup> Gli mostra una pistola

<sup>3</sup> Fiero

<sup>4</sup> Si ritira

<sup>5</sup> Gli mostra uno stilo, e si ritira

## SCENA VIII

LA BARONOESSA, ROSINA, e detti

*Bar.* Ecco, Rosina mia,  
Lo Sposo, che ti attende... Ma, sospiri!  
Forse ti rendi ingrata?

*Mas.* (Oh che disdetta!)

*Ros.* No, che ingrata non sono  
Alla vostra bontà; ma non mi sento  
Inclinata a legarmi: ah contentatevi,  
Che meschina, ed abietta  
Come vissi finor...

*Bar.* Taci, fraschetta:  
Comprendo il tuo pensiero. In questo punto  
Tu dei sposar Villotto. Olà, Masino,  
Costringi tua sorella  
Ora a dargli la mano.

*Mas.* Il Matrimonio,  
Signora mia, dev' essere  
Tra lei, e lui; nè intendo...  
Dice il proverbio antico...

*Ern.* (Or siamo al punto, amico:<sup>1</sup>  
Quest' è il ferro, lo vedi?)

*Mas.* Sì, Signore.<sup>2</sup>

*Bar.* Eh, son io, che comando:  
Accostati Villotto:  
Porgi a colei la mano.

*Ros.* (Ajuto, o Giusto Ciel!)

*Mas.* (Che caso strano!)

*Vil.* Eccola... ma...

*Bar.* Ma che di più si tarda?

*Ern.* Sbrigati.

*Mas.* Piano un poco.

---

<sup>1</sup> Piano a Masino

<sup>2</sup> Tremante

*Bar.* Non più indugi.

*Vil.* Nè vi farà riparo?

*Con.* Se a le porgi la man, subito io sparo.<sup>1</sup>

*Vil.* Non sparate... mi disdico...<sup>2</sup>

Mia Signora, una parola:<sup>3</sup>

Se la Sposa... Uh brutto intrico!

(Maledetta la pistola,

Che tremar così mi fa!)

Ma sentite il mio pensiero;<sup>4</sup>

Io, diman, Signora mia,

La Rosina sposerò.

Nol credete, non è vero,<sup>5</sup>

È un pretesto, una bugia,

Non la voglio, Signor nò.

Ah che in mezzo a quello, e questa

Si confonde la mia testa,

Che da loro, qual pallone,

Vien balzata in quà, e là.<sup>6</sup>

## SCENA IX

*La BARONESSA, ROSINA, MASINO, il CONTE, ed ERNESTO.*

*Bar.* Vanne sciocco balordo: intendo, intendo

Del rifiuto il motivo.

Indegni, sì, vedrete,

Che son Donna, son Dama, e sono offesa.

E tu femmina scaltra

Eleggi la tua sorte,

O di colui, o sposerai la morte.<sup>7</sup>

*Con.* (Voglio vederne il fine; e se Villotto

Si tornasse a cangiare,

Il cranio all' aria io gli farò saltare.<sup>8</sup>

*Ros.* (Che tirannia! Che pena!)

*Ern.* Udisti il tuono

Del tuo fatal destino?

Pensa però, che il fulmine è vicino.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Piano a Villotto

<sup>2</sup> Al Conte

<sup>3</sup> Alla Baronessa

<sup>4</sup> Al detto

<sup>5</sup> Al Conte.

<sup>6</sup> Parte

<sup>7</sup> Parte

<sup>8</sup> Va in fondo della Scena, osservando per quella parte ove entrò la Baronessa

Ros. Vi sono più tormenti,  
Più sventure per me, Numi inclementi?<sup>2</sup>

Mas. Non so dove mi sia! Sono stordito!  
Ho il cervello stravolto...  
Ma ammalarmi non vo', che non son stolto.<sup>3</sup>

## SCENA X

*Il CONTE si avvanza a lenti passi: ROSINA sta pensierosa appoggiata ad una Scena.*

Con. Ah che già sono ormai  
Stanco di più soffrir: la Baronessa  
Si sdegni pure, io voglio  
In libertà godere.

Ros. Per sfogar le mie pene  
Dove, dove n' andrò... Sposo, mio bene,  
Amato mio conforto...

Con. E tu chi sei?<sup>4</sup>

Ros. La povera Rosina,  
L' umile pescatrice vostra serva.

Con. Ed io, chi sono?

Ros. Un nobil Cavaliere,  
Cui piacque sollevarmi  
Dal mio stato mendico all' alto grado  
Di vostra Sposa...

Con. Taci,  
Se già un tempo ti amai...

Ros. Fu, se mi amaste,  
Tutta vostra bontà, non già mio merto.

Con. (Eppure un certo moto  
Sento nel petto!...) Olà, parti.

Ros. Ubbidisco.

Con. (Il cor mi trema! lo gelo!...)

Ros. Parto, mio ben, giacchè non m' è concesso

---

<sup>1</sup> A Masino, e parte

<sup>2</sup> Si appoggia ad una Scena.

<sup>3</sup> Parte

<sup>4</sup> Sostenuto

Dirvi Sposo adorato; ah vi sovvenega  
Di aver un giorno amata  
La povera Rosina : addio mia cara,  
Mia perduta speranza... Permettete,  
Che su la mano almeno  
L' ultimo bagio imprima.<sup>1</sup>

*Con.* Eh lascia... (Oh Dio!  
Un barbaro son io, se più resisto.)  
Vanne pur... senti... oimè!.. Rosina amata...

## SCENA XI

*VILLOTTO, e detti.*

*Vil.* Pure alfin l' ho trovata...  
Il Contel!... Eh, non la scampo:  
Or mi uccide di botto.

*Con.* Vieni, caro Villotto,<sup>2</sup>  
Ecco la tua Rosina

*Ros.* Caro Sposo, che dici?

*Vil.* Non Signore...  
(Ah costui me la fa!) Mi meraviglio:  
Io son...

*Con.* Sì, sì, tu sei.  
Di Rosina l' amante.

*Ros.* (Ah, che quel core  
Cangiato è in un momento!)

*Vil.* Oibò, sbagliate:  
Non vo' più prender moglie. Ho risoluto  
Di andarmene alla guerra.

*Con.* Ed è una guerra  
Per appunto l' amore. Il caro oggetto  
Assediar tu dovrai  
Con tenere occhiatine. Umil mai sempre,  
'Sollerando i martiri,  
Co tuoi caldi sospiri a poco a poco,  
Dolce foco d'amor procurerai  
Accendergli nel sen: Le grazie, i vezzi,  
Le proteste di affetto,

---

<sup>1</sup> Piangendo gli bagia la mano.

<sup>2</sup> Vedendo Villotto subiro si cangia.

Unite a un regaletto, avran valore  
Per sortir dalla pugna vincitore.

A trionfar t' invita  
Già la guerriera tromba;  
Vanne con alma ardita  
Quel core a debellar.  
Mira que vago viso,  
Quel vezzo, e quei bei rai...<sup>1</sup>  
Perfido, olà, che fai!  
Fuggi dagli occhi miei:  
Pensa, che tu... che lei...  
Ch'io ti farò tremar.  
Aimè, qual smania è questa!  
Qual fiera gelosia!  
La sorte mia – funesta  
M' induce a delirar.<sup>2</sup>

## SCENA XII

*ROSINA, VILLOTTO, indi MASINO*

*Vil.* Ecco, cara...

*Ros.* Che vuoi?

*Vil.* Son vincitore, ed or voglio la mano.

*Ros.* Vanne lungi da me.<sup>3</sup>

*Mas.* Ferma, Villano.

*Vil.* Cognato, tu non sai,  
Che il Conte... Oh che alegrrezza!...

*Mas.* Cosa dice costui?  
Rosina, io non intendo.

*Ros.* Me stessa in quest' istante io non comprendo.

## *Finale*

Ah che divenni stupida;  
Che barbaro martire!  
Non so quel che mi dire,  
Non so nemmen parlar.

---

<sup>1</sup> Villotto si accosta

<sup>2</sup> Parte

<sup>3</sup> Vuol partire

*Vil.* Amico, quella spasima,  
Pena, languisce, e muore:  
Io sono il vincitore,  
E seppi trionfar.

*Mas.* Per me rimango stupido,  
Non ne capisco niente;  
È cosa veramente  
Da farmi taroccar.

*Ros.* Oh Dio, che fiero palpito  
Dentro il mio petto sento!

*Vil.* Del gran combattimento  
Il fatto ti dirò.

*Mas.* Che una gran bestia sei,  
Io ti ripenterò.

*Ros.* Ah, per pietà, cessate:  
Basta, non più, tacete.  
Cieli, se giusti siete,  
Non tanta crudeltà.

*Ros.* } Oh che gran giorno è questo  
*Vil.* } Oh che gran caso è questo  
*Mas.* } O che gran pazzo è questo  
Tropo per me funesto/molesto,  
Che dsperar mi fa.<sup>1</sup>

### SCENA XIII

*La BARONESSA, ed ERNESTO; indi ROSINA, VILLOTTO, e MASINO l'un dopo l'altro*

*Bar.* } Bel godere la campagna  
*Ern.* } Con il caro bene a lato:  
Idol mio, piacer più grato,  
No, di questo, non si dà.

*Bar.* Quì rallegra la marina.

*Ern.* Quì gioir fa il colle, e il prato.

*a 2.* Idol mio piacer più grato,  
No, di questo, non si dà.

---

<sup>1</sup> Partono

*Ros.* Sospirando, singhiozzando  
Nella mia funesta sorte;  
Non lo Sposo, ma la morte  
Sol vi chiedo per pietà.

*Vil.* Palpitando, lacrimando,  
Lo vedrete, oh che ruina!  
Se non ho la mia Rosina,  
Io mi moro adesso quà.

*Mas.* Inchinando, supplicando,  
Per colei, cioè per quella;  
Cioè a dir, per mia Sorella,  
Di lasciarla in libertà.

*Bar.* Troppo è inutile quel pianto.<sup>1</sup>

*Ern.* Nulla vagliono i tuoi prieghi.<sup>2</sup>

*a 2.* Ubbidisci, e pensa intanto,  
Che punire io ti saprò.<sup>3</sup>

*Ros.* Ah, mi veggo già smarrita,  
E che farmi più non so.<sup>4</sup>

*Vil.* Io la voglio seguitare.

*Mas.* No, Signore...

*Vil.* Sí, Signore.

*Mas.* } Non si parta  
*Vil.* } Eh si parta } così vò.<sup>5</sup>

#### SCENA XIV

*LISETTA, e detti*

*Lis.* Salvati, fuggi, Villotto caro,<sup>6</sup>  
Meco ne vieni, Masino bello:  
Ernesto... il Conte... non v'è riparo,  
Ti va cercando, ti va trovando;  
Ah nascondetevi per carità.

*Vil.* Come?... Ma dimmi?...

*Mas.* Dove? ... Ma senti...

---

<sup>1</sup> A Rosina

<sup>2</sup> A Masino

<sup>3</sup> Partono

<sup>4</sup> Parte

<sup>5</sup> Contrastando

<sup>6</sup> Affanata



*Lis.* Se più tardate vi giungerà.

*Vil.* Ecco, son pronto;

*Mas.* Eccomi, vado;

*a 2.* E zitto zitto mi ascondo quà.<sup>1</sup>

*Lis.* Che precipizio, che gran ruina,  
Contro costoro, contro Rosina!  
Soffrir non posso tal crudeltà.

*Vil.* Sento rumore, quì non sto bene.<sup>2</sup>

*Mas.* Parmi di udire gente, che viene.

*a 2.* Voglio nascondermi presto di là.<sup>3</sup>

*Vil.* Soccorso, ajuto...

*Mas.* Oimè, son morto...

*Vil.* La vita in grazia...

*Mas.* Non m' uccidete...

*Lis.* Ma voi che fate? Con chi l' avete?  
Perchè tremate? Quest' è pazzia.

*a 2.* Fu l' apprensione, la fantasia;  
Fu certo un sbaglio, non v'è che dir.

*a 3.* Via, non più chiacchiere, quì ci vuol spirito;  
Convien risolvere, convien partir.<sup>4</sup>

## SCENA XV

*Il CONTE, poi ROSINA*

*Cont.* Dov' è, dov' è l' indegno?  
Cadrà per questa mano:  
Non so frenar lo sdegno,  
Lo voglio trucidar.

*Ros.* Eccoti il petto mio,  
Svenami, Sposo amato:  
Appaga il tuo desio,  
Dà fine al mio penar.

---

<sup>1</sup> Si nascondono in parti opposte

<sup>2</sup> Escono di nuovo con timore

<sup>3</sup> S' incontrano, e si spaventano

<sup>4</sup> Partono

*Cont.* Oimè, che incontro è questo!  
Non so dove mi sia!

*Ros.* Ferisci, anima mia,  
Squarciami il petto, il core.

*Cont.* Ah no, mio dolce amore,  
Ecco ritorno a te.

*Ros.* Misera più non sono,  
Se fido torni a me.

*a 2.* Che amabile contento!  
No, che più bel momento  
Di questo, oh Dio! Non v' è.

## SCENA XVI

*La BARONESSA, ERNESTO, VILLOTTO, LISETTA, e MASINO*

*Bar.* Che miro, Rosina!<sup>1</sup>

*Ern.* Il Conte con quella!

*Vil.* È quì la Sposina, mi voglio accostar.

*Ros.* (Che giubilo io sento!)

*Cont.* (Nel seno ho un gran foco.)

*Bar.* L' ardore fra poco  
Vedrete mancar.

*Lis.* La pace è già fatta,  
Ho il core contento.

*Mas.* Or più non pavento,  
Nè so che bramar.

*Bar.* Contino in pittura<sup>2</sup>  
La Sposa vi dono;  
Sì vago visino  
È degno d' amor.

*Cont.* È vago il visino!  
(Ma amore non sento.)

*Ros.* (Oimè, in un momento  
Cangiato è quel cor!)  
Mio Sposo adorato...

---

<sup>1</sup> In osservazione

<sup>2</sup> Gli dà il ritratto della Sposa destinatagli

*Cont.* Che brami da me?

*Ros.* Ti muova il mio pianto...

*Cont.* Più tempo non è.

*Ros.* Ah, misera, oh Dio!

Chi vide del mio  
Dolor più tiranno,  
Più siera empietà.

*a 5.* (Mi sembra dubbioso,  
Che cosa dirà!)

*Bar.* } Piano piano qui vediamo  
*Ern.* } Cosa dice, e cosa fa!  
*Vil.* }

*Cont.* Quanto è cara, quanto è bella!  
(Ma diletto non mi dà.)

*Ros.* Della mia preversa stella  
Questa è troppa crudeltà!

*Lis.* } Piano piano qui osserviamo  
*Mas.* } Questa cosa come và!

*Cont.* Il mio cor non vuol catene,  
Vuol goder la libertà.

*Ros.* Perchè un fulmine non viene  
Che mi uccida per pietà.

*Tutti.* Ah per la pena, per il rancore,  
Sento un rumore dentro le viscere,  
Che sbatte, e strepita, tremar mi fa.

FINE DEL PRIMO ATTO

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Giardino.

*LISSETTA, e MASINO*

*Lis.* Senti, Masino...

*Mas.* Non posso, ho fretta,  
Lasciami andar. Vedi, che legge è questa,  
Condurci quì al Castello...  
Non, non è legge; io non ho letto mai,  
Che si possa... ma tu non sei capace?...

*Lis.* Intendo, intendo ciò, che dir mi vuoi;  
Io so ben, che Rosina  
Fu dal Conte sposata;  
So, che l' ha abbandonata, e so del figlio.

*Mas.* Oimè, son ruinato; oh che scompiglio!

*Lis.* Che fu, che ti è successo?  
Questa smania perchè?

*Mas.* Perchè un segreto  
In bocca d' una donna  
È palese a ciascum.

*Lis.* Quanto t' inganni  
Non son così leggiera,  
Non cerco i fatti altrui, ne son ciarliera,  
Io non son di quelle donne  
Linguacciate, chiacchierine,  
Che se zitte stanno un poco,  
Già si sentono crepar.  
Eh! Quell' altra, è una fraschetta,  
Ciarla, e mormora a tutt' ore:  
Quell' è vecchia, e fa la pupa:  
Fa colei la modestina;  
Ma che volpe soprafinà,  
Cerca tutti corbellar!  
Tutte in somma voglion dire,  
Vuon tagliare, vuon cucire:  
Maledette linguacciate,  
Non le posso sopportar.<sup>1</sup>

*Mas.* Sarà quel ch' ella dice; ma ho timore,  
Che narrandomi fole

---

<sup>1</sup> Parte

Diversi i fatti sian dalle parole.<sup>1</sup>

## SCENA II

*Il CONTE, la BARONESSA, ed ERNESTO*

*Cont.* Che gran contrasto io sento,  
Che fa dentro il mio petto  
Il maledetto amore...

*Bar.* Contino, è tempo ormai  
Di stabilir le nozze:  
La Contessa Clarice  
Ne sospira il momento.

*Cont.* Altri pensieri ho in testa.

*Bar.* Il Mondo poi...

*Cont.* Co' pregiudizi suoi non mi cofondo;  
Vo' contentar me stesso, e non il mondo.<sup>2</sup>

## SCENA III

*La BARONESSA, ed ERNESTO*

*Bar.* E ben, que dice adesso?  
Ho ragion di temer?

*Ern.* Non fia giammai,  
Che creder così vil possa il Contino;  
Ma, oh Dio! Chi sa, se poi...

*Bar.* Perchè sospiri?  
Sgombra pure dall'alma ogni timore,  
Saran sempre per te gli affetti, e il core<sup>3</sup>

## SCENA IV

*Ernesto, poi VILLOTTO*

*Ern.* Ah voglia pure il Ciel, che a lei d'apresso  
Sempre viver, oh Dio! Mi fia concesso.

*Vil.* Io non ne posso più; son disperato:  
Rosina ho ricercato,  
E non la trovo ancor: vado di trotto...

*Ern.* Dove, dove, Villotto?

---

<sup>1</sup> Parte

<sup>2</sup> Parte

<sup>3</sup> Parte

*Vil.* Rosina a ritrovar.

*Ern.* Senti, a momenti  
Quì giungerà; ma dei  
Con grazia, e vizzo presentarti a lei:  
Spiegar tutto l'ardor...

*Vil.* Non occorr' altro:  
Sentirete, Signor, in eminenza  
La mia grande eloquenza.

*Ern.* Oh bravo: ella già viene.

*Vil.* Ah cara! Pe' l contento  
Mi treman le ginocchia:  
Più non posso parlar.

*Ern.* Così ti perdi?  
Su via, coraggio, parla,  
Spiega gli affetti tuoi.

*Vil.* Che dico?

*Ern.* Or bene,  
Poniti in disparte: alla tua amata  
Io perlerò per te.

*Vil.* Bella pensata.<sup>1</sup>

## SCENA V

*ROSINA, e detti*

*Er.* Vieni, Rosina; appunto  
Givo in traccia di te.

*Ros.* Per ubbidirvi  
Eccomi pronta.

*Ern.* Ascolta;  
Nè giova questa volta  
Addur pretesti, io voglio,  
E non ti parlo in vano...

*Vil.* Posso darle la mano?...<sup>2</sup>

*Ern.* (M' hai seccato.)  
Io voglio in quest' istante,  
Che tu sposi Villotto.

---

<sup>1</sup> Si pone in disparte

<sup>2</sup> Piano ad Ernesto

*Vil.* Eccomi pronto.

*Ros.* Indietro,  
Temerario, improtuno... E voi pensate  
A conservar con opre degne, e illustri  
Il grado vostro; e se far nol sapete,  
Siete un plebèò, un Cavalier non siete.

*Em.* Ah, perduto son io,  
Se tu dell' Idol mio  
Non secondi il voler.

*Ros.* Come? Che dite?

*Em.* Amo la Baronessa,  
Mi struggo a' suoi bei rai;  
Ma non ptrò giammai  
Possedere il mio ben, se tu non porgi  
A Villotto la mano.

*Ros.* Oh Dio! Qual parte,  
Affatto intendo,  
Ha con me il vostro amor. (Ben lo comprendo.)

*Em.* Deh non cercar di più. Son troppo amante,  
Ed ella è troppo bella,  
E mi fa delirar. Cara Rosina,<sup>1</sup>  
Ah credimi tu sei  
L' unica mia speranza.

*Bar.* (Oimè, che ascolto!)

*Em.* Sì, tu sei la mia speme.

*Cont.* (Numi; sogno, o deliro?)

*Em.* Io per te vivo in pene.

*Lis.* (Oh questa sì è curiosa!)

*Em.* Tu mi puoi sollevar.

*Vil.* (Viva la Sposa.)

*Em.* Da te sola dipende  
La mia felicità.

*Bar.* (Perfido, indegno!)

*Cont.* (Infida, scellerata!)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esce la Baronessa, e resta in osservazione

*Lis.* (Come si spiega ben!)

*Vil.* (Donnetta ingrata!)

*Ern.* E lieta in un istante

Solo render tu puoi quest' alma amante.

Deh pensa a' mali miei,

Ch' io più non so soffrir:

Capace sol tu sei

Di ristorarmi il cor.

Se tu non sei di sasso

Ti muova il mio martir.

Io di penar son lasso,

Se tu non cedi ancor.<sup>2</sup>

## SCENA VI

*ROSINA, indi la BARONESSA, il CONTE, LISETTA, e VILLOTTO, che si avanzano.*

*Ros.* Che destino crudel! Dover soffrire

In mezzo a tanti affanni...

*Bar.* Ah, perfida, t' inganni:

Tu mia rivale?

*Cont.* Ascolta, infida, e trema.<sup>3</sup>

*Ros.* Piano.<sup>4</sup> Signora... Oh Dio! Sono innocente.

*Bar.* Va, pettegola insolente,

Già comprendo il tuo disegno;

Non son io, se il core indegno

Non ti so dal sen strappar.<sup>5</sup>

*Ros.* Deh, caro Sposo, alla mia fè sincera...

*Cont.* Va, infedele, menzognera,

Ti ci ho preso, ti ci ho colto;

Non son cieco, non son stolto,

E mi voglio vendicar.<sup>6</sup>

*Ros.* Cara Lisetta mia, tu pur severa...

*Lis.* Va, furbaccia, lusinghiera,

Vuoi con tutti far l' amore;

Che vergogna, che rosore!

---

<sup>1</sup> Smaniando

<sup>2</sup> Parte

<sup>3</sup> A Rosina

<sup>4</sup> Al Conte

<sup>5</sup> Parte

<sup>6</sup> Parte



Non ti posso sopportar.<sup>1</sup>

*Ros.* Villotto, per pietà, dimmi, favella...

*Vil.* Va, fintaccia, briconcella,  
Far le smorfie a quel Milordo!  
Non son pazzo, non son sordo,  
Nè mi faccio corbellar.<sup>2</sup>

## SCENA VII

*ROSINA, indi MASINO*

*Ros.* Ah, che ingiustizia è questa!  
Tutti contro di me: su via, uccidetemi.  
Si placherà così l' iniqua Stella.

*Mas.* Ah Rosina, sorella,  
Siamo precipitati.

*Ros.* Che fu?

*Mas.* La Baronessa,  
Di quà, di là girando  
A guisa di leone, ha dato l' ordine  
Di farci trucidar: sorella mia  
Alla natia capannaor or m' invio;  
Se vuoi venir colà, ti aspetto, addio.<sup>3</sup>

*Ros.* Misera, chi mi ajta?  
Chì soccorso mi dà... Ma, oh Dio! Che spero?  
Chi chiamo? A chi mi volgo? Un sol pietoso  
Per me più non si trova: ove son mai?  
Ditemi, o Stelle ingrato, in che peccai?  
Ma che penso!... che so?... vado... Ma dove?...  
Dove rivolgo il piede? E il figlio, oh Dio!  
Come potrò salvar? Io gelo! Io tremo!  
In così rio martire;  
Nè so quivi restar, nè so partire.  
Dove fuggo, ove m' ascondo  
Senza ajta, e senza scorta!  
Vado... resto... mi ocnfondo...  
Ah non ho chi mi conforta,  
Chi mi uccida per pietà.<sup>4</sup>

## SCENA VIII

---

<sup>1</sup> Parte

<sup>2</sup> Parte

<sup>3</sup> Parte

<sup>4</sup> Parte

Camera.

*Il CONTE, e VILLOTTO*

*Cont.* Ah che perfida Donna!

*Vil.* Che donna indiavolata!

*Cont.* Vorrei sbarnarla, e divorar quel core.

*Vil.* Vorrei con queste mani farla in pezzi.

*Cont.* Vado a farne un eccidio.

*Vil.* Vò a farne una ruina.

*Cont.* Indegna.

*Vil.* Scellerata.

*Cont.* Empia.

*Vil.* Assassina.

*Cont.* Villotto

*Vil.* Signor Conte.

*Cont.* Con chi l' hai?

*Vil.* Con chi? Con la mia Sposa.  
Che dite? Vi par cosa  
Far le smorfie a colui?...

*Cont.* Sì sì; tu devi  
Il torto vendicare:  
Devi uccider Rosina.

*Vil.* Ma piano un poco,  
Prima s' ha de veder...

*Cont.* Non più parole;  
E quel che ho detto, è detto.

*Vil.* Io voglio dir, cioè... nò... solo intendo...  
Veda lei, se il fratello...

*Cont.* Uccidi ancora quello.

*Vil.* (Peggio, peggio.)  
Ma io, per dire il vero, a sangue freddo  
Non sono uso a sdegnarmi.

*Cont.* Or ben, se vuoi  
Accenderti di sdegno,

Farai così. Con frettoloso passo,  
E con severo ciglio  
Va risoluto, e dille: attento bene.  
Perfida Donna imbelle,  
Istabil più dell' onda,  
Più dell' aure leggiera; ove nascesti?  
L' Orfe, le Tigri istesse  
Nelle valli, e ne' boschi,  
Fra balze, e fra dirupi  
Son di te men crudeli; or bene, in pena  
Di miei scherniti amori,  
E di tua infedeltà, perfida, mori.  
Hai capito?

*Vil.* Ho capito.

*Cont.* Or lo vedrò in effetto,  
Ripeti su quel che finora ho detto.

*Vil.* Perfida donna imbelle,  
Dell' aure sì più fiera,  
Anzi, cioè... leggiera...  
Dell' onde... Andiam da capo;  
Sono imbrogliato già.  
Perfida donna imbelle:  
L' Orfe, dirò... gli amori...  
Le Tigri... or ben, tu mori...  
Oibò, torniam da capo:  
Zitto, che adesso va.  
Perfida donna imbelle:  
Balza crudeli... boschi...  
Valli...quest' è pazzia:  
Che testa è questa mia!  
Più dura non si dà.  
Mi sento nel cervello  
L' incudine, e il martello,  
Che batte forte, e strepita,  
E sbalordir mi fa.<sup>1</sup>

## SCENA IX

*Il CONTE, poi LISETTA*

*Cont.* Ecco il colpo è già fatto.

*Lis.* Ah, Signor Conte,  
Sappiate, che Rosina  
È innocente, ed a torto

---

<sup>1</sup> Parte

*Cont.* Non mi anojà; so ben quanto vuoi dirmi.

*Lis.* Non sapete però, che la meschina  
Disperata partì, che forse adesso...

*Cont.* Forse Villotto  
Per mio cenno le strappa il cor dal petto.

*Lis.* Ah che faceste mai!<sup>1</sup>

*Cont.* Io ben capisco  
Questo pianto perchè.

*Lis.* Perchè m'è nota  
La bontà di Rosina; perchè vuoi  
Dopo averla ingannata,  
Tradita, e abbandonata,  
Estinta la volete;  
Ed al suo amor rendete  
Sì barbara mercede?  
Dov'è l'amor, la sede  
D'un Cavalier? Eppur la vostra Sposa,  
Rassegnata, amorosa  
Per vuoi sempre sospira,  
Piange, si strugge...

*Cont.* Ah dove,  
Dov'è la mia Rosina?<sup>2</sup>  
Voglio al suo piè... Ma, oh Dio! Chi sà... Villotto...  
Vola, cara, Lisetta...

*Lis.* Eccomi, vado...

*Cont.* No, no, ferma, ch'io stesso  
A Lei n'andrò... Ma!... Oimè!... Qual vampa è questa  
Nel mio sen, che si desta! Ah qual tumulto  
Improvviso d'affetti  
Offusca il mio pensier! Veder mi sembra  
La mia Sposa fedel, che langue, e spira  
Là trafitta sul suol!...

*Lis.* (Cieli, delira!)

*Cont.* Osserva... Oh Stelle!.. Osserva,  
Come palpita ancor!.. Le smorte labbra  
Come sforzano in van gli ultimi accenti!  
Ah non odi i lamenti?.. Idolo mio,  
Perdon ti chiedo... oh Dio!  
Perchè fuggi da me? T'arresta... Ah vedi  
In quale angustia involta  
Or l'anima mia si trova!.. Ah, non mi ascolta!

---

<sup>1</sup> Piange

<sup>2</sup> Commosso

Ah perchè agli occhi miei  
Già t' involi, ombra adorata?  
Ferma;.. aspetta... ah dove sei?..  
Infelice,.. abbandonata...  
Ah si lagna, oh Dio, di me!  
Larve pallide, e funeste,  
Che girate a me d' intorno,  
Il suo placido soggiorno  
Ah, vuoi ditemi, dov' è.<sup>1</sup>

#### SCENA X

*LISETTA sola*

Oh vedete, che flemma, che ci vuole  
Con voi altri Ominacci?  
Pria le donne uccidete,  
poi, come il Coccodrilo, le piangete.  
Ancor la mia Padrona  
Ebbe un sì van timor; ma al caro Ernesto  
Della sua gelosia  
Perdon gli domandò; nè più fra loro  
Vi è un ombra di disgusto; anzi si spera  
Ch' effettueran le nozze in questa sera.<sup>2</sup>

#### SCENA XI

Campagna con casa rustica di Rosina, e Torre in parte dirotta presso della medesima.

*ROSINA, che esce dalla sua casa conducendo per mano il piccolo suo figlio.*

Eccomi giunta al colmo  
Della miseria umana; afflitta, e stanca  
Più non mi reggo in piè; ma per salvarti,  
Caro figlio, si fugga... vieni, oh Dio!  
Tu mi guardi, e ti arresti?  
Ah perchè mai nascesti?  
Da una Madre infelice!..  
Più non si tardi, andiamo...  
Scogli amati, vi lascio; e voi capanne,  
Che foste un dì presenti  
Al mio funesto amore,  
Compiangete i miei casi, e il mio dolore.

Care spiagge, selve, addio,  
Io mai più vi rivedrò.  
Se vedete l' Idol mio  
Dite pur, che la Rosina

---

<sup>1</sup> Parte

<sup>2</sup> Parte

Poverina se n' andò.  
Care spiagge, selve addio,  
Io mai più vi rivedrò.  
Deh non pianger, mio tesoro,<sup>1</sup>  
Che di pena moro anch' io,  
E resister più non so.

Caro figlio, partiamo:  
Ci farà scorta i Ciel... E quale ascolto  
Confuso calpestio!.. Potessi almeno  
Ritrovare un asilo<sup>2</sup>  
Per custodir quest' innocente... Oh Dio!  
Dove n' andrò? Ma quivi in questa Torre  
Mi asconderò per ora... Il Cielo, il Mondo  
Mi vuole oppressa, e solo ancor m' avanza  
Fra le sventure mie la mia costanza.<sup>3</sup>

## SCENA XII

*MASINO, indo VILLOTTO, poi LISETTA*

*Mas.* Giro di quà, di là; nè posso ancora  
Rosina ritrovar: sediamo un poco.  
Tra il viaggio, e la paura  
Le mie gambe già più regger non ponno:  
E, verbi grazia, il sonno...  
Sì, vo' dormire un poco quietamente:  
Quando si dorme non si pensa a niente.<sup>4</sup>

*Vil.* Quì Rosina, senz' altro  
Sarà tornata: io voglio... Ma, che vedo!  
Masino addormentato!.. Adesso è tempo  
Di far la botta... Eh, piano...<sup>5</sup>  
Par, ch' io tremi!.. Oibò, trema la mano.

*Finale.*

Animo risoluto,  
Spirito quì ci vuole;<sup>6</sup>  
E senza parole  
Morto lo stendo là.  
Su presto andiamo...<sup>7</sup> Ajuto...  
S' è risvegliato già.  
Ma zitto, dorme ancora...<sup>8</sup>  
Già tiro il colpo: mora...

---

<sup>1</sup> Al figlio

<sup>2</sup> Confusa

<sup>3</sup> Entra col figlio in la Torre

<sup>4</sup> Si addormenta

<sup>5</sup> Sfodera la spada

<sup>6</sup> Si avanza con paura

<sup>7</sup> Masino si risveglia

<sup>8</sup> Si avanza come sopra

*Lis.* Che fai crudele...<sup>1</sup>

*Vil.* Oimè!

*Mas.* Adagio, che cos' è?

*Vil.* } La vita per pietà.  
*Mas.* }

*Lis.* Non, non temer, Masino;  
Lisetta tua ringrazia:  
Quel barbaro assassino  
Uccider ti voleva...

*Vil.* Cioè, non mi credeva...

*Mas.* Perfido, verbi grazia,  
Ti voglio trucidar.

*Vil.* Vieni... Non mi tenete.<sup>2</sup>

*Mas.* Vengo... Non m' impedito.

*Lis.* Eh via, non più, tacete.

*Vil.* } (Vorrei partir di quà)  
*Mas.* }

*Vil.* Forse ci rivedremo.

*Lis.* Basta, non più; fermate.

*a 3.* Ah tutto/a tutto/a tremo,  
E il fiato, la paura,  
Quasi mancar mi fa.<sup>3</sup>

### SCENA XIII

*LISETTA, indi la BARONESSA, ed ERNESTO*

*Lis.* Masino deh senti,  
Ascoltami, oh Dio!  
Seguirlo vogl' io  
Mi palpita il cor.

*Bar.* Che vedo? Lisetta,  
Perchè s'è smarrita?

*Ern.* Deh fermati, aspetta;  
Qual strano accidente?

---

<sup>1</sup> Gli leva la spada

<sup>2</sup> A Lisetta

<sup>3</sup> Masino insegue Villotto, e patrono

*Lis.* Villotto... Masino...  
Stizzato... arrabbiato...  
Che caso spietato!  
Lasciate, ch' io parta,  
Mi affanna il timor.

*Bar.* Ma spiega...

*Ern.* Ma parla...

*Bar.* Vedesti il Contino?

*Ern.* Trovasti Rosina?

*Lis.* Affatto non vidi  
Nè questa, nè quello...  
Chi sa, poverello!..  
Lasciate, ch' io vada  
Mi uccide il dolor.

*Bar.* Tu sogni, o sconnetti.

*Ern.* Sei pazza, o deliri?

*Lis.* Che pena è mai questa!

a 3. Mi gira la testa,  
E un fiero sospetto  
Mi gela d' orror.

#### SCENA XIV

*VILLOTTO, e MASINO da parti opposte, e detti*

*Mas.* Perfido, indegno; t' ho pur trovato.

*Vil.* Nelle mie mani sei capitato.

a 2. (Vedo quì gente, puon riparar.)

*Ern.* Olà, fermatevi; che cosa avete?

*Bar.* Presto, quietatevi, che pazzi siete?

*Vil.* Colei ringrazia.

*Mas.* Ringrazia quello.

*Lis.* M' hai fato piangere, Masino bello.

*Bar. / Ern.* Qual' ira, o stolidi, vi fa sdegnar?

*Mas.* Sotto quell' albero, era di giorno,  
(Il caso è barbaro, e inaspettato!)

*Ern.* Eh non occorre far l' insensato,



Dov' è Rosina?

*Mas.* (Quì stà l' imbroglio.)

*Bar.* Via, non più repliche, Rosina voglio.

*Vil.* Voglio la Sposa, Signora sì.

*Mas.* L' ho ricercata, più non si trova,  
Di questa misera non v' è piu nuova.

*Bar.* Come?

*Ern.* Che dici?

*Lis.* La cara amica!

*Vil.* La cara Sposa!

*Mas.* Se ne partì.

a 5. Presto chi cerchi, presto si vada  
Per ogni loco, per ogni strada;  
Anche soterra s' ha da trovar.<sup>1</sup>

#### SCENA XV

*Il CONTE, poi il piccolo figlio di ROSINA, indi la stessa, ed in fine la BARONESSA,  
ERNESTO, VILLOTTO, LISETTA, e MASINO*

*Cont.* Ah dov' è la mia Rosina?  
Chi m' insegna doev stà?<sup>2</sup>  
Sento un' aura a me d' intorno  
Tremolando, che mi dice,  
l' infelice è morta già.<sup>3</sup>  
Ma che miro! E tu chi sei?  
Dimmi, o caro, perchè piangi?  
La tua Mamma sta languendo?  
Vieni, o caro Pargoletto,  
Deh conducimi da lei,  
Non temer, non griderà.<sup>4</sup>  
Ah qual moto, Eterni Dei!  
Che tumulto io sento in petto,  
Che gelar tutto mi fà!

*Ros.* Timorosa inoltro il piede,  
Tremo, oh Dio! Che mi sarà!  
Numi! Errico?..

*Cont.* Amata Sposa!

---

<sup>1</sup> Partono

<sup>2</sup> Smaniando

<sup>3</sup> Vede il fanciullo

<sup>4</sup> Il fanciullo gli dà la mano

Ros. Dì, sei tu, mio bel tesoro?  
Io non credo agl'occhi miei:

Cont. Sì, son io.

Ros. Deh lascia, oh Dei...  
Sposo ajta!.. Io manco, io moro...<sup>1</sup>  
Ah ricordati di me

Cont. Mia speranza, idolo mio,  
Torno a te, pentito io sono;  
E morir voglio al tuo piè.<sup>2</sup>

Ros. Come?... Oimè!..<sup>3</sup>

Cont. Ben mio perdono,  
Sì, son tuo, solleva il ciglio;  
Ah spezzar mi sento il cor.

Ros. Sposo amato, ecco il tuo figlio:  
Corri, abbraccia il Genitor.

Cont. *Figlio, oh Dio! Me' I disse il core,*  
Dolce pegno del mio amore,  
L' alma mia regger non sa.

a 2. Che bel giorno di contento!  
Per la gioja in tal momento,  
Chi resistere potrà

Bar.	{	5. Che stupore, che caso impensato! Che sorpresa, che strano accidente! Mi confondo, nè so che pensar!
Ern.		
Vil.		
Lis.		
Mas.		

Bar.	{	3. Quì Rosina col Conte? Stordisco!
Lis.		
Mas.		

Ern.	{	2. Un fanciullo con quella? Impazzisco?
Vil.		

a 5. Son perplesso, nè so cosa far.

Bar. Ah pettegola sfacciata!..

Ern. Ah ridicola villana!..

Vil. Ah che Sposa indiavolata!

Ros. Non ha fine il mio penar.

---

<sup>1</sup> Sviene

<sup>2</sup> S' inginocchia

<sup>3</sup> Riviene

*Cont.* Che maniera di trattar?  
Quest' ingiuria non conviene;  
la mia Sposa, il caro bene  
Voi dovete rispettar.

*Bar.* Scellerati, sì, pensate,  
Che tremare io vi farò.

*Ern.* Per pietà non v' adirate.

*a 2.* No, colei soffrir non vo'.  
Io la lite gl' amerò.

*Cont.* Non vi prezzo, e non pavento.

*Ros.* La mia colpa è sol d' amore.

*Lis.* } Sono già Moglie, e Marito.  
*Mas.* }

*Vil.* Signor nò, non v' acconsento.

*Bar.* } Il mio sdegno, il mio furore,  
*Ern.* } Ah non posso più frenar.

*Ros.* }  
*Lis.* } Deh vi muova...  
*Mas.* }

*Bar.* }  
*Ern.* } Non ascolto.  
*Vil.* }

*Ros.* }  
*Lis.* } Ecco il figlio...  
*Mas.* }

*Bar.* }  
*Ern.* } Via di quà.  
*Vil.* }

*Cont.* Tanto ardir? Che impertinenza!

*Bar.* È la vostra un' insolenza.

*Ros.* Numi, ajta per pietà!

*Cont.* Vada pur se non le piace.<sup>1</sup>

*Bar.* Me n' andrò, ve lo prometto.

*Lis.* } Ma prudenza.  
\_\_\_\_\_

<sup>1</sup> Alla Baronessa

*Mas.*

*Ern.* } Ma rispetto.  
*Vil.* }

*Ros.* Questa è troppa crudeltà!

*Cont.* Siete ardita.

*Bar.* Siete un pazzo.

*Lis.* } Via cessate.  
*Mas.* }

*Ern.* } Via calmate.  
*Vil.* }

*Ros.* } Pace, pace.  
*Lis.* }  
*Mas.* }

*Bar.* } Guerra, guerra.  
*Cont.* }  
*Ern.* }

*Bar.* } E mi voglio vendicar.  
*Ern.* }

*Ros.* E nemmen posso parlar.

*Cont.* E ciascun farò tremar.

*Vil.* } Questa è cosa da crepar.  
*Lis.* }  
*Mas.* }

*Tutti.* Già per l' aria a poco a poco  
Sorge un nembo, e ofusca il giorno;  
Freme il turbine d' intorno,  
Nè so come si farà.

FINE DELL' ATTO SECONDO

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Sala

*La BARONESSA, ed ERNESTO*

*Bar.* Per togliermi davanti

Una vil Pescatrice, ascolta, Ernesto,  
L' arte alfin che adoprai. Formar, due fogli  
Da ignota mano io feci.  
Uno dal Conte io finì  
A Rosina diretto, che a quest' ora  
Sarà giunto in sua mano, e l' altro poi,  
Che da quella a Villotto fu inviato,  
In cui si spiega amante.

*Ern.* E ti lusinghi...

*Bar.* Tutto sperar mi giova.

*Ern.* Secondi il Ciel la concertata prova.<sup>1</sup>

## SCENA II

*LISETTA, e VILLOTTO*

*Lis.* Quanto sgraziata io son! Non trovo un cane,  
Che mi voglia guardar.

*Vil.* Lisetta, ajuto...<sup>2</sup>

*Lis.* Fermati; che cos' è?

*Vil.* Mi vuole il Conte  
Ammazzar, trucidare, ed io non voglio.

*Lis.* Spiega meglio qual sia codesto imbroglio.

*Vil.* Una carta... non so... mi ha consegnata,  
In cui Rosina bella  
La fede mi assicura...

*Lis.* Or ti ho capito.  
Ti compatisco, povero Villotto,  
Tanta pietà mi fai,  
Che mi viene in pensiero  
Di toglierti d' affanno da doverlo.

*Vil.* Oh cara! E come mai?

*Lis.* Dammi la mano, e son finiti i guai.

*Vil.* Maledette bellezze! Ovunque io vado  
Delle Donne son io la calamita.

*Lis.* Che rispondi, ben mio?

*Vil.* Sì, cara vita.

*Lis.* Chi di più felice?

---

<sup>1</sup> Patrono

<sup>2</sup> Correndo come inseguito dal Conte

*Vil.* Io son contento,  
Se fuor de tanti intrichi,  
La pancia conservar posso pe' i fichi.<sup>1</sup>

### SCENA III

*ROSINA da una parte, il CONTE dall' altra.*

*Cont.* Che donna ingannatrice!  
Amare un vile sciocco,  
E burlarsi di me!

*Ros.* Che ingrato core!  
Mostrarmi tanto affetto,  
E ingannarmi così!

*Cont.* Certo è il delitto.

*Ros.* Sicuro è il cangiamento.

*Cont.* Ma, che miro! Rosina in questo loco?

*Ros.* Il Conte! Io tremo.

*Cont.* Io smanio.

*Ros.* Io son di fuoco.

*Cont.* Come tien gli occhi bassi!

*Ros.* Come sta irrisolto!

*Cont.* Dove così confusa  
Sen va la mia Rosina?

*Ros.* Dove così dubbioso  
S' aggira il mio Contino?

*Cont.* Forse incontro al suo Sposo?

*Ros.* Della sua Sposa in traccia?

*Cont.* Lo credo.

*Ros.* Son sicura.

*Cont.* Sarò contento appieno.

*Ros.* Più non sarò infelice.

*Cont.* Ne ragiona ciascun.

*Ros.* Ciascun lo dice.

---

<sup>1</sup> Partono

*Cont.* Fin gli augelli, e le fronde.

*Ros.* Fin il fiumi, e le piante.

*Cont.* Dicon, che sei fedel.

*Ros.* Che sei costante.

*Cont.* L' Usignol tra fronda, e fronda  
Co' suoi grati, e dolci accenti,  
Sussurrando all' aure, ai venti  
La tua fe' spegiando va.

*Ros.* Il rusel tra sponda, e sponda  
Mormorando placidetto,  
La costanza, e il puro affetto  
Del tuo cor narrando va.

*Cont.* Mi rapisce il mormorio.

*Ros.* Que bel canto mi ristora.

a 2. Ah chi mai, chi vide ancora  
Così bella fedeltà.

*Cont.* Leggi, infedele,  
La prova è questa<sup>1</sup>  
D' un' alma onesta,  
Della tu fè.

*Ros.* Leggi, crudele,  
Quest' è l' amore<sup>2</sup>  
D' un fido core,  
Che serba fè.

*Cont.* » Vanne pur torna, infelice<sup>3</sup>  
» Alle selve in un momento,  
» Che una vile Pescatrice  
» Più non soffro... (Oimè che sento! Incomincio a dubitar.)

*Ros.* » Mi costringe il Fato avaro<sup>4</sup>  
» A lasciarti, Idolo mio;  
» Ma per te, Villotto caro,  
» Serberò... (Che leggo, oh Dio!  
Il persier mi fa tremar.)

*Cont.* Qual' empia mano  
Tal foglio scrisse?

*Ros.* Chi ordì inumano  
Sì fiero inganno?

---

<sup>1</sup> Le dà il foglio

<sup>2</sup> Le dà l' altro foglio

<sup>3</sup> Legge

<sup>4</sup> Legge

*Cont.* Gelo d' orrore.

*Ros.* Fredda divento.

*a 2.* Che tradimento!  
Mi trema il core,  
Rimango stupido/a,

*Cont.* Torna, bell' Idol mio,  
Costante io t' amerò...

*Ros.* Eccomi, Sposo amato,  
L' istessa ognor sarò.

*a 2.* Ah che piacer più grato  
Amor giammai donò.  
Grazie d' Amor compagne,  
Sì, sì venite quà.  
E i boschi, e le campagne  
S' odano in tal momento  
Narrare il mio contento,  
La mia felicità.<sup>1</sup>

#### SCENA ULTIMA

*La BARONESSA, ed ERNESTO; poi il CONTE, ROSINA, ed il figlio; indi VILLOTTO,  
LISETTA, e finalmente MASINO*

*Ern.* Sí, mia cara, poc' anzi ebro di sdegno  
Vidi il Conte, ed appena  
Osò mirarmi in volto.

*Bar.* E di Rosina  
Nulla sapesti?

*Ern.* Affatto?

*Cont.* Di Rosina un esatto  
Ragguaglio vi darò.

*Vil.* Lisetta ancora,  
Oppur lo dirò io...

*Mas.* Vorrei sapere,  
Verbi grazia, se il Conte...

*Cont.* È già palese  
L' ordito inganno,  
Che mi pose di nuovo in fier periglio:  
Quest' è la Sposa mia, e quest' è il Figlio.

*Vil.* Dirò... sicome il Fato...  
Non è il Fato, il Destino...  
Quest' è la Sposa, e questo lo Sposino.

---

<sup>1</sup> Partono



*Lis.* Signora, perdonate;  
Mi capitò la sorte,  
Non l' ho fata scappar.

*Bar.* (Ah son delusa!)

*Ern.* (Ah lo previdi!)

*Mas.* (Ah Giove  
Ti ringrazio dover! Che gran proverbio  
È quel, che dice...)

*Ros.* Eccomi a voi davante,<sup>1</sup>  
Non Sposa del Contino,  
Ma vostra umile ancella:  
Tal sarò sin' ch' io viva; e se vi resta  
Odio contro di me, volgete un guardo  
All' innocente Figlio,  
Che pietade a voi chiede  
Unito con la Madre al vostro piede.<sup>2</sup>

*Bar.* Non più, Figlio, ti bacio;  
Cara ti abbraccio: io meditai l' inganno  
Ed or veggo, che a torto  
Oltraggiai la virtù: Contino, Amici  
Andiamme uniti; e ognuno applauda intanto,  
Che al caro Ernesto la promessa adempio  
D' una Vera Costanza il raro esempio.

CORO

Benchè gema un alma opressa,  
Mai non perde la speranza;  
Se conserva la Costanza,  
Se la regge la virtù.

IL FINE.

---

<sup>1</sup> Alla Baronessa

<sup>2</sup> S' inginocchiano